M. H. ABRAMS

EL ROMANTICISMO: TRADICIÓN Y REVOLUCIÓN



VISOR
LITERATURA Y DEBATE CRÍTICO

M. H. ABRAMS

EL ROMANTICISMO: TRADICIÓN Y REVOLUCIÓN



Literatura y Debate Crítico - 13

Colección dirigida
por Carlos Piera
y Roberta Quance

Diseño gráfico: Alberto Corazón

Tomás Bretón, 55
28045 Madrid

ISBN: 84-7774-713-X
Depósito Legal. M. 24.981-1992
Composición: Visor Fotocomposición
Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Rógar, S. A.
Fuenlabrada (Madrid)

El romanticismo: Tradición y revolución

Traducción de
Tomás Segovia

Prefacio

«La literatura de Inglaterra», escribió Shelley en su *Defensa de la poesía*, «ha surgido como nacida de nuevo». «Vivimos entre filósofos y poetas que, sin comparación, superan a cuantos han aparecido desde la última lucha nacional por la libertad civil y religiosa», y estos hombres tienen en común «el espíritu de la época». En una carta a Charles Ollier, de octubre de 1819, señalaba también que los grandes poetas extraen «de los nuevos manantiales de pensamiento y sensibilidad que los grandes acontecimientos de nuestro tiempo han sacado a la luz un tono similar en sentimiento, imagen y expresión», y que tal semejanza en los «mejores escritores» de una época es testimonio de cómo «el espíritu de esa época actúa en todos ellos». Como veremos, varios contemporáneos de Shelley aseveraron cosas parecidas. Convengamos en hacer abstracción, en estos pronunciamientos de Shelley, de toda afirmación de orden fáctico, dándoles, así, la formulación siguiente: cierto número de poetas de primera fila, que diferían notablemente de sus predecesores del siglo XVIII, tenían en común temas, modos de expresión y formas de sentir e imaginar importantes; los escritos de estos poetas formaban parte de una tendencia intelectual de amplio alcance cuyas manifestaciones eran tanto filosóficas como poéticas; existe una relación causal entre los drásticos cambios políticos y sociales de la época y la tendencia en cuestión. A mi modo de ver, formuladas así estas afirmaciones, son válidas, y añadiría que no se aplican sólo a la literatura y la filosofía inglesas, sino también a las alemanas de tiempos de Shelley.

En este libro me propongo fundamentar estas afirmaciones, señalando algunos de los llamativos paralelismos patentes en buen número de poetas destacados, filósofos postkantianos, autores de ficciones románticas y de autobiografías en parte ficticias y representantes de una forma afín a éstas, la que en Alemania recibió el nombre de *Universalgeschichte* (un esquema filosófico del pasado, el presente y el futuro previsible de la humanidad), tanto en Inglaterra como en Alemania, durante el periodo de notable creatividad que suponen las tres o cuatro décadas posteriores al estallido de la Revolución Francesa; son paralelismos en cuanto a la posición y la «persona» del autor, a los asuntos, las ideas, los valores, el repertorio de imágenes, las formas de pensamiento e imaginación y el trazado de peripecia y estructura. Las muy diversas formas literarias, filosóficas e históricas que esto incluye tendrán cada una sus propias premisas y sus

propios principios de organización, y cada uno de los principales escritores mostrará unas preocupaciones y una voz características; al tratar de una obra o un autor concretos he intentado que tales disparidades de intención formal y de elocución queden justipreciadas. No obtante, estos autores tenían en común la preocupación por ciertos problemas humanos y un modo identificable de considerar cuál era el modo de resolverlos y cómo se encaminaba uno hacia esta solución, y ello justifica que Shelley y sus contemporáneos repararan en el «espíritu de la época», en algo a lo que he decidido referirme, por economía de expresión, con el término, convencional, aunque ambiguo, de «romanticismo».

El subtítulo de *El sobrenaturalismo natural* (título en la versión inglesa) indica que, aunque ni mucho menos sea éste mi único tema, me ocuparé una y otra vez de la secularización de las ideas y los modos de pensar teológicos que estos escritores habían heredado. En Inglaterra y Alemania, dos grandes naciones protestantes con una historia de radicalismo teológico y político, la cultura bíblica dio lugar a ciertos desarrollos colaterales en respuesta a lo que Shelley llamaba «los grandes acontecimientos de nuestro tiempo», refiriéndose sobre todo a la Revolución Francesa, a su ilimitada carga de promesas y a su fracaso, y a las repercusiones revolucionarias y contrarrevolucionarias que suscitó en aquel tiempo en que emergía turbulentamente el mundo político, social e industrial moderno. Filósofos como Fichte, Schelling y Hegel, escritores de imaginación que van desde Blake y Wordsworth a Shelley y al joven Carlyle, en Inglaterra; o Hölderlin y Novalis, en Alemania; así como otros que, tales como Schiller y Coleridge, eran por igual metafísicos y bardos, se tenían a sí mismos por portavoces de la tradición de Occidente en un tiempo de profunda crisis cultural. Se presentaban y veían bajo la figura tradicional del filósofo-vidente o del poeta-profeta (en Inglaterra, el principal modelo era Milton, el gran «bardo» de lo que Shelley llamaba «la última lucha nacional por la libertad civil y religiosa») y se propusieron, de modos diversos pero perceptiblemente paralelos, reconstituir los fundamentos de la esperanza y anunciar la certidumbre, o al menos la posibilidad, de un renacer en que una humanidad renovada habitara una renovada tierra que fuera cabalmente su hogar.

Es un tópico de la historiografía decir que el pensamiento occidental ha seguido desde el Renacimiento un curso de progresiva secularización, pero es fácil equivocarse en cuanto al modo como este proceso ha tenido lugar. Los pensadores laicos no han sido más capaces de librarse de siglos de cultura judeocristiana de cuanto los teólogos cristianos han podido librarse de su herencia de pensamiento clásico y pagano. El proceso (fuera al menos de las ciencias exactas) no ha consistido en borrar y sustituir las ideas religiosas, sino en asimilarlas y reinterpretarlas como elementos constitutivos de una visión del mundo fundada en premisas laicas. Buena parte de lo que distingue a los autores que llamo «románticos» procede de

que se propusieron, cualesquiera fueran sus creencias o falta de creencias religiosas, salvar conceptos, esquemas y valores tradicionales que se habían basado en la relación del Creador con su criatura y su creación, pero reformulándolos dentro del sistema dominante de dos términos: sujeto y objeto, yo y no yo, la mente o la consciencia humanas y sus tratos con la naturaleza. Pese a hallarse así desplazados de un marco de referencia sobrenatural a uno natural, los problemas, la terminología y los modos de pensar sobre la naturaleza y la historia humanas sobrevivieron, como sobrevivieron las distinciones y categorías implícitas mediante las cuales incluso escritores radicalmente seculares se vieron a sí mismos y a su mundo, y también los supuestos y las formas de su pensamiento acerca de la condición, el entorno, los valores y aspiraciones esenciales y la historia y destino del individuo y la humanidad.

Este libro no se propone ofrecer un panorama completo del pensamiento y la literatura de principios del siglo XIX. Aun los autores de que me ocupo primordialmente son estudiados a partir de obras escritas en la cumbre de su creatividad, y algunos escritores fundamentales de la época quedan al margen de mi atención. Keats, por ejemplo, aparece principalmente por haber presentado en sus poemas un tema romántico central: el del crecimiento y disciplina de la mente del poeta, concebidos como teodicea de la vida individual (lo que Keats denominaba «un sistema de Salvación») que comienza y acaba en nuestra experiencia de este mundo. A Byron lo paso por alto totalmente; no porque piense que es un poeta inferior a los otros, sino porque en su obra principal habla con una contravoz irónica y abre a propósito una perspectiva satírica sobre la postura vática de sus contemporáneos románticos.

El libro se organiza como una serie de movimientos de ida y vuelta a partir de diversos pasajes de un enunciado programático, cuya primera versión data de los albores del siglo, que Wordsworth presenta en el prefacio a *La excursión* como «una especie de *Prospecto* del trazado y alcance» de la obra maestra que se propone escribir, *El recluso*, y de la colección completa de sus poemas menores. Me apoyo en que Wordsworth (y así lo admitieron sus contemporáneos ingleses, con los matices que fuera) fue el gran poeta ejemplar de la época, y su Prospecto es el manifiesto de una empresa romántica central con la que es útil cotejar los acuerdos y discrepancias de los escritos contemporáneos. En cada una de las secciones echo también una mirada hacia atrás y otra hacia adelante: hacia la Biblia, la bibliografía exegética, devocional y confesional cristiana, y a aspectos pertinentes de la filosofía tanto exotérica como esotérica, y por otro lado hacia, incluso, ciertos autores destacados de hoy. Lo hago para mostrar que el pensamiento y la literatura románticos representaron un giro decisivo en la cultura occidental. Los escritores de esa época, al reinterpretar su legado cultural, desarrollaron nuevos modos de organizar la experiencia, nuevas maneras de ver el mundo exterior y un conjunto

nuevo de relaciones entre el individuo y su yo, la naturaleza, la historia y los demás hombres. Esto les ha resultado evidente a la mayoría de los escritores importantes, desde mediados del XIX hasta nuestros días, y muchos de éstos han definido su propia empresa literaria por referencia, positiva o negativa, a las formas del logro romántico y al *ethos* en él inherente. Me doy cuenta de que estos temas y estos materiales son sumamente dispares; a veces, la trabajosa tarea de juntarlos me ha recordado, por desgracia, el comentario de Colerdige sobre por qué tardaba tanto en concluir el *Magnum Opus* que proyectaba: que trataba *de omne scibile quibusdamque aliis*.

Una versión anterior de este libro constituyó las Addison L. Roache Lectures, que pronuncié en la Universidad de Indiana en abril y mayo de 1963, y una versión posterior, las Alexander Lectures de la Universidad de Toronto, de mayo del año siguiente. Aprovecho esta ocasión para agradecer las numerosas muestras de gentileza de que fui objeto en ambas universidades y para rendir homenaje al fallecido profesor A. S. P. Woodhouse, cuyo campo de investigación se correspondía en muchos puntos con el tema de este libro y que estuvo estrechamente vinculado a las Alexander Lectures desde que éstas se inauguraron en 1929 hasta que él se jubiló al acabar el curso en que tuve el honor de participar en tan distinguido programa. He ampliado el texto para este libro, de tal modo que cuatro conferencias han resultado en ocho capitulos. Los temas y el argumento general son, con todo, las mismas que en las Alexander Lectures. Lo añadido es, esencialmente, un tratamiento más completo de los filósofos postkantianos y los historiadores de la cultura alemanes y un considerable aumento en el número de pasajes citados como ejemplo. Justifica esto último el principio de que, en tales asuntos, hay que dejar que los autores hablen por sí mismos, en la medida de lo posible; me consuela pensar que un lector, a diferencia de un auditorio, es libre de demorarse o de saltar adelante, según le dicten sus intereses.

Mientras esta obra iba creciendo recibí la ayuda de una Guggenheim Fellowship en la primavera de 1960, así como una bolsa de investigación y una exención de docencia de la Universidad de Cornell en 1965; pasé también un año muy agradable, en 1967-68, en el Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences en Stanford, California. En este centro me fueron de especial provecho las conversaciones con los profesores Morton Bloomfield, Donald MacRae, Gregory Vlastos y Maurice Mandelbaum; éste, por una afortunada coincidencia, resultó estar escribiendo un libro de tema relacionado con el mío, sobre la filosofía de la historia y de las ciencias sociales en el siglo XIX. Tuve también la suerte de que el profesor Harold Bloom, antiguo estudiante mío, viniera a Cornell desde Yale, este año, como Distinguished Fellow de la Society for the Humanities; ha leído todo el manuscrito y el texto ha salido mejorado en muchos puntos gracias a su notable dominio de la tradición literaria romántica y

postromántica. Varios ayudantes de investigación de segundo o tercer ciclo, en particular Ira Nadel y Arthur Gross Jr., y también Mrs. Berniece Roske y el equipo administrativo del Departamento de Inglés de Cornell, me han ayudado mucho en la pesada tarea de preparar el manuscrito para la publicación. Y mi esposa, como siempre, ha llevado a cabo con excelente humor tareas de a pie, sin más que un mínimo de estimulante queja de que este libro, de tan larga gestación, interfería con otros proyectos intelectuales y domésticos.

En el tercer libro del *Preludio*, cuando describe su estancia en Cambridge, Wordsworth proyecta su visión de la universidad ideal —como observó A. C. Bradley—, en vez de ocuparse en sus estudios imaginaba una universidad en la que hubiera trabajado. Supongamos ahora que imaginamos el lugar ideal para escribir un libro sobre literatura romántica. Podría uno pensar en un despacho, en un espacioso edificio universitario, rodeado por despachos de eruditos, generosos con su saber, cuyos territorios fueran desde la literatura y la filosofía antiguas hasta las modernas; a un minuto de paseo tendría uno una biblioteca de investigación de primera fila, provista de una destacada colección de obras de la era Wordsworth, a la que se llega por un sendero que domina un panorama wordsworthiano de colinas, bosque, lago y cielo. Tal era de hecho mi situación en el 171 de Goldwin Smith Hall, donde proyecté, elaboré en clases y conversaciones y, en buena parte, escribí este libro. Mi deuda con algunos de mis colegas y de mis antiguos estudiantes queda expresada en las notas; quede aquí constancia de la que tengo contraída con todos los demás.

M. H. Abrams
Universidad de Cornell
1 de enero de 1969

CAPÍTULO I

«Tal es nuestro alto argumento»

Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt.

G. W. F. Hegel, Prefacio, *Fenomenología del espíritu*

A picture held us captive, and we could not get outside it, for it lay in our language and language seemed to repeat it to us inexorably...

We are not contributing curiosities, but observations which no one has doubted, but which have escaped remark only because they are always before our eyes.

Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*

UNO

On Man, on Nature, and on Human Life,
Musing in solitude...

[Del hombre, de la Naturaleza y de la Vida Humana
Cavilando en soledad...]

Con estas palabras anunciaba Wordsworth la génesis de *El recluso,* la obra a la que planeaba «dedicar la Flor de mi vida y la fuerza principal de mi alma»[1] y en la que cifraba su pretensión de que se le contase entre los más grandes poetas. Este proyecto era tal vez es el más notable, y sin duda uno de los más grandiosos, que emprendiese jamás un escritor de primera fila. Tal como Wordsworth describió su plan en 1814, *El preludio,* que era a su vez una autobiografía de dimensiones épicas, habría de servir meramente como «poema preparatorio» a una trilogía en la que cada parte, a juzgar por *La excursión* (que tal vez está a su vez incompleta), se proponía ser bastante más largo que una epopeya normal[2]. A pesar de sus esfuerzos persistentes y angustiosos, Wordsworth sólo completó, además de *El preludio,* el Libro I de la Parte I *(Hogar en Grasmere),* la Parte II *(La excursión)* y nada de la Parte III; de tal manera que, como ha observado Helen Darbishire, lo único que tenemos de *El recluso* es «un Preludio al tema principal y una Excursión a su alrededor». Esos escritos estuvieron terminados para 1814. Desde entonces y casi hasta su muerte en 1850, Wordsworth sufrió los acicates de sus bienintencionados parientes y amigos, como también de su propio sentimiento de haber fallado en una misión para la cual, según él, le había sido otorgada la visión de un vidente[3].

En su Prefacio a *La excursión* Wordsworth declinó «formalmente anunciar un sistema» para *El recluso,* declarando que por el poema completo «el Lector no tendrá dificultad en entresacar para sí el sistema». Como declaración provisional, añadió sin embargo un pasaje de 107 versos para que sirviera «como una especie de *Prospectus* del diseño y el alcance del Poema». Ese pasaje es nuestra guía indispensable para entender el designio que informa la poesía de Wordsworth —incluyendo no sólo las partes terminadas de *El recluso,* sino también *El preludio* y los poemas más breves del gran período que va de 1798 a 1814.

La primera versión existente de la declaración poética de Wordsworth fue escrita probablemente en algún momento entre 1800 y 1806[4]. Ese manuscrito se expandió para servir de anuncio, al final de *El hogar en Grasmere,* del «tema» de la nueva poesía que Wordsworth sentía que era su misión específica cantar. Alrededor de una década más tarde, en el Prefacio a *La excursión* (1814), Wordsworth todavía prefirió reimprimir esa declaración radical de sus intenciones poéticas, tan sólo con un ligero reajuste a unos puntos de vista más ortodoxos, como «Prospecto» del

conjunto de *El recluso*. El en ese Prefacio compara también el designio implícito en todos sus escritos con el plan estructural de «una iglesia gótica», donde el «poema preparatorio» que ahora llamamos *El preludio* es la «antecapilla», el tripartita *Recluso* es «el cuerpo», y todas sus piezas menores, si son «dispuestas adecuadamente», son equivalentes a «las pequeñas celdas, los oratorios y los retiros sepulcrales que se incluyen ordinariamente en esos edificios»[5]. Al año siguiente, además, invitó a los lectores de sus *Poemas* de 1815 a que consideraran las piezas separadas «bajo un doble punto de vista; como componentes de una obra entera en sí mismas, y como adjuntas al Poema filosófico, "El recluso"»[6]. No podría haber sido más preciso ni insistente: miraba todos sus poemas como una obra inmensa, un poema hecho de poemas, escrito según un solo designio comprensivo.

De ese gran esquema estructural el Prospectus de Wordsworth es la única exposición explícita y detallada[7]. Exige pues nuestra atención más estrecha. El Prospectus es un ejemplo del estilo visionario en el cual, según un punto de vista que era corriente hasta hace poco, se juzga que Wordsworth se deja ir a su afición a las sublimidades altisonantes escondiendo las evasiones lógicas tras un fraseo vago y una sintaxis relajada. Pero demos por supuesto que en un pasaje esencial tan largamente meditado, tantas veces rescrito y tan insistentemente afirmado, Wordsworth sabía lo que decía y quería decir lo que dijo, y examinémoslo para ver qué es lo que Wordsworth pretendía estar haciendo como poeta. Su pretensión resulta ser asombrosa, pero eso no debe perturbarnos. A. C. Bradley asentó hace mucho una regla esencial para entender a Wordsworth: «El camino hacia el espíritu de Wordsworth tiene que ser a través de su extrañeza y sus paradojas, no sacándoles la vuelta»[8].

1. El programa de Wordsworth para la poesía

En los versos que preceden al Prospectus en su lugar original al final de *El hogar en Grasmere*, Wordsworth anuncia su descubrimiento de que ha sido elegido para ser un poeta-profeta de su época. Le ha sido dado «un brillo interno» que «no comparte nadie» y que le obliga, «enseñado divinamente», a hablar «De lo que en el hombre es humano o divino».

> Y quisiera impartirlo, quisiera yo esparcirlo.
> Inmortal en el mundo por venir*.

---

* I would impart it, I would spread it wide,
Immortal in the world which is to come.

[Para las citas en verso, se da en el texto, a fin de no romper la fluidez, una versión en un verso castellano flexible pero medido, añadiendo siempre en nota el texto inglés original de las principales. *(N. del T.)*

Debe despedirse de su proyecto anterior de desempeñar el papel de un guerrero en el mundo de la acción, así como de su plan largamente acariciado de escribir una epopeya tradicional —«la esperanza de llenar / La trompa heroica con el aliento de la Musa»*—. Sin embargo, en su remoto y apacible Valle de Grasmere, «Una voz hablará, y ¿cuál será su tema?»**[9]. La respuesta a esa pregunta es el pasaje que llamó más tarde el «*Prospectus* del diseño y el alcance» de su obra como poeta.

El primer parágrafo en verso de este pasaje termina así: «Yo canto: —"¡apropiada audiencia encuentre yo aunque poca!"». Y añade: «Así rezaba, ganando más de lo que pide, el Bardo / —De muy santa manera»***[10]. Ese Bardo es por supuesto Milton. Casi cada frase del Prospectus resuena con ecos de la voz de Milton en *El paraíso perdido*, empezando con la frase inicial, «Cavilando en soledad», que recuerda la afirmación de Milton de que canta con una voz incambiada, aunque «rodeado todo de peligros / Y soledad»****; Milton utilizó ese pasaje para introducir el relato de Rafael de la creación del mundo y, como en Wordsworth, precede de cerca su plegaria de que «apropiada audiencia encuentre yo aunque poca»[11]. La densidad sin paralelo de las reminiscencias miltonianas sugiere lo que el argumento explícito del Prospectus confirma: que Wordsworth se propone emular a su reverenciado predecesor —y rival—, escribiendo el equivalente para su propia época de la gran epopeya protestante inglesa.

En la versión manuscrita de un pasaje de *El preludio*, Wordsworth explicó su sentimiento de que en Cambridge «Yo no era para aquella hora / Ni para aquel lugar»***** por el hecho de que su destino consistía en ser «un Hijo elegido».

> Un joven Druida al que umbríos bosques
> Le enseñaron misterios prístinos, Bardo elegido...******[12].

Es decir, que en la línea de los poetas británicos inspirados (lo que Harold Bloom ha llamado «la Compañía Visionaria»), ha sido elegido como sucesor de Milton. Wordsworth hizo a Henry Crabb Robinson la observación de que «cuando decidió ser poeta, sólo temió la competencia de Chaucer, Spenser, Shakespeare y Milton»[13]. De esos poetas, sin embargo, Chaucer y Shakespeare ejemplifican lo que Wordsworth llamó «la Imaginación dramática y humana»; mientras que son Spenser y sobre

* ... the hope to fill / The heroic trumpet with the Muse's breath.

** A Voice shall speak, and what will be the Theme?

*** I sing: —'fit audience let me find though few!' (...) So prayed, more gaining than the asked, the Bard— / In holiest mood.

**** with dangers compast round, / And solitude...

***** I was not for that hour / Nor for that place...

****** A youthful Druid taught in shady groves
Primeval mysteries, a Bard elect...

todo Milton los que ejemplifican la «Imaginación entusiasta y meditativa: contra la que Wordsworth midió insistentemente su propia empresa»[14]. A principios de 1801, en un espíritu intermediario entre la exasperación y la risa, Charles Lamb describió una carta típica de Wordsworth,

> con un montón de cosas sobre cierta Unión de Ternura e Imaginación, que en el sentido en que él usaba la Imaginación no era la característica de Shakespeare, pero que Milton poseía en un grado que sobrepasaba de lejos a los otros Poetas: a cuya Unión, en cuanto la más alta especie de Poesía y la que más merece ese nombre, «Él [Wordsworth] estaba orgullosísimo de aspirar»[15].

La creencia de Wordsworth de que él había heredado el modo y la función poéticos de Milton fue duradera. Trece años más tarde describía *El recluso* como un poema «que, si vivo para terminarlo, espero que los tiempos futuros "no dejarán morir de buena gana". Esas son, como sabe, las palabras de mi gran Predecesor, y la profundidad de mis sentimientos sobre algunos temas parece justificarme en el acto de aplicármelas a mí mismo»[16].

La mayor parte de los ecos de Wordsworth se originan en las invocaciones con que Milton abre el primero, tercero, séptimo y noveno libros de *El paraíso perdido*, y es evidente que el Prospectus tiene la misma función que esos grandes pasajes en los que Milton especifica su asunto y su tema, lo mide contra los temas épicos tradicionales, alude a sus circunstancias personales y justifica su adecuación para la inmensa tarea invocando y afirmando la inspiración divina. Wordsworth anuncia que tiene «intención de pesar / Lo bueno y malo del estado mortal nuestro»* (versos 8-9). Como indica en su sinopsis inicial, Milton se había propuesto pesar el bien contra el mal —en sus términos teológicos, «justificar los caminos de Dios frente a los hombres»— especificando las implicaciones de la revelación bíblica desde las primeras hasta las últimas cosas, incluyendo (por medio del relato directo, la retrospección y la predicción) la creación de «los Cielos y la Tierra... a partir del Caos», la caída del hombre «Con pérdida del Edén», la venida de «un Hombre más grande» para «restaurarnos y volver a ganar el bienaventurado Asiento», y la culminación del plan providencial en el fin apocalíptico del viejo mundo, que «ha de arder, y brotar de sus cenizas / El Cielo y Tierra nuevos»** donde el justo «verá dorados días» (III, 334-337). En el Prospectus, Wordsworth esboza patentemente su versión corregida del argumento de Milton. Es decir, que se propone representar lo que él llama (verso 69) una «creación»; y si no pone de manifiesto explícitamente su versión de una caída y pérdida del Edén (aunque más tarde Coleridge pretendería que

* ... intent to weigh / The good and evil of our mortal state.
** ... shall burn, and from her ashes spring / New Heav'n and Earth...

tal había sido su intención[17]), propone por lo menos una resurrección desde el «sueño / De la muerte» y el modo de instauración de un paraíso terrenal —transferido sin embargo desde un marco de referencia sobrenatural a uno natural, pues ese paraíso será «Sencillamente el fruto de su día común», y queda descrito con palabras «Que no hablan de otra cosa sino de lo que somos»[*].

Wordsworth se adelanta a apropiarse de Urania, la musa pagana que Milton, siguiendo un precedente cristiano, había bautizado e igualado a la «Musa celestial» que inspiró a Moisés y a los profetas bíblicos y se había asociado al Espíritu Santo que se movió sobre la faz de las aguas al comienzo de todas las cosas creadas. Wordsworth conmina al «Espíritu profético», la «fuente primigenia / De toda iluminación», a que descienda sobre él. Así como el Espíritu de Milton prefiere «sobre todos los Templos el recto corazón puro»[**], así el Espíritu de Wordsworth, que inspira «Al Alma humana de la tierra universal», posee también «Un templo metropolitano dentro del corazón / De los fuertes Poetas»[***]. Milton había proclamado grandiosamente que su «aventurada Canción» se cernirá

> Sobre el Monte *Aoniano* mientras busca
> Cosas nunca intentadas en Prosa o Verso[****]

—o sea, que en su tema cristiano su canción sobrepasará en originalidad, audacia y sublimidad a las epopeyas griegas y romanas de armas y hombres, «hasta ahora único Argumento / Juzgado heroico»[*****][18]—. Wordsworth pide tranquilamente una musa mayor que la de Milton, pues debe llevar a cabo una empresa poética que es más novedosa, más aventurada y de dimensiones todavía mayores. En su vuelo épico, Milton había pretendido, con la ayuda de la Musa, haberse aventurado solamente «a bajar / En el oscuro descenso» hasta la «Laguna *Estigia*» y «el *Caos* y la *Eterna Noche*», y después, «conducidos a lo alto por ti», haber ascendido «Al Cielo de los Cielos... y aspirado el Aire Empíreo» (III, 13-21; VII, 12-14). El cosmos del poema de Wordsworth es sin embargo de mayor extensión, requiere una jornada imaginativa que tiene que descender más profundamente y alzarse más alto que el vuelo de Milton:

---

* A simple produce of the common day (...) Which speak of nothing more than we are.

** ... before all Temples th' upright heart and pure...

*** A metropolitan temple in the hearts / Of mighty Poets.

**** Above th'*Aonian* Mount while it pursues
Things unattempted yet in Prose or Rhyme

***** ... hitherto the only Argument / Heroic deem'd...

¡Urania, me hará falta
Tu guía, o una Musa mayor, si tales musas
Descienden a la tierra o si habitan el cielo más subido!
Pues debo hollar sombríos suelos, debo hundirme
Hasta lo hondo —y ascendiendo arriba respirar en los mundos
De los que el cielo de los cielos es simplemente un velo.
Y toda fortaleza —todo terror, ya solo ya en tumulto,
Que haya surgido nunca en forma personal—
Jehová —con su trueno, y todo el coro
Vociferante de los Ángeles, y los empíreos tronos—
Sin alarma los cruzo. Y no el Caos,
No el pozo más sombrío del más profundo Erebo*,

—en un manuscrito anterior, Wordsworth había escrito: «El pozo más sombrío / Del más profundo infierno» [The darkest pit / Of the profoundest hell]—

Ni cosa alguna de más ciega ausencia, vaciada
Con ayuda del sueño —un miedo y un espanto abrigarían
Como los que nos suelen abrumar cuando miramos...**

Más arriba qué el cielo eterno que está más allá de los cielos visibles[19], más imponente que Jehová con su trueno y los vociferantes ángeles, más profundo y más aterrador que los reinos del caos y del infierno: ¿cuál puede ser el prodigioso escenario de este poema?

... cuando miramos
Dentro de nuestro Espíritu, del Espíritu humano
—Mi madriguera, y la región central de este mi canto***.

---

* Urania, I shall need
Thy guidance, or a greater Muse, if such
Descend to earth or dwell in highest heaven!
For I must tread on shadowy ground, must sink
Deep—and, aloft ascending, breathe in worlds
To which the heaven of heavens is but a veil.
All strength—all terror, single or in bands,
That ever was put forth in personal form—
Jehovah—with his thunder, and the choir
Of shouting Angels, and the empyreal thrones—
I pass them unalarmed. Not Chaos, not
The darkest pit of lowest Erebus...

** Nor aught of blinder vacancy, scooped out
By help of dreams—can breed such fear and awe
As fall upon us often when we look...

*** ... when we look.
Into our Minds, into the Mind of Man—
My haunt, and the main region of my song.

William Blake, que respetaba a Wordsworth lo suficiente como para leerlo cuidadosamente y tomar en serio sus pretensiones, dijo a Henry Crabb Robinson, con caprichosa exasperación, que ese pasaje «le provocó un gruñido de tripas que casi lo mata». «¿Cree el señor Wordsworth que su espíritu puede sobrepasar al de Jehová?»[20]. A lo cual la respuesta es que no lo creía, como tampoco se creía más gran poeta que Milton. Lo que Wordsworth proclama es que el espíritu del hombre es una *terra incognita* que sobrepasa en sus terrores y sublimidades, y por ende en el desafío que presenta a su explorador poético, al asunto tradicional de la epopeya cristiana de Milton. Blake se escandalizaba ante la empresa literaria de Wordsworth porque era paralela a la suya propia, pero divergente en cuanto a la cuestión esencial del naturalismo. Pues en su *Milton* (1804-1810), también Blake se había propuesto, como decía el epígrafe, «Justificar los caminos de Dios ante los Hombres» mediante su propia revisión imaginativa de la doctrina del *Paraíso perdido*; pero lo que Wordsworth llama en el Prospectus «este universo divino» es para Blake el resultado ilusorio de la caída del hombre. Después de escuchar cortésmente la leal defensa de Robinson de aquel poeta, Blake, con su seductora mezcla de candor y de generosidad, sitúa finalmente a Wordsworth «como un Pagano, pero aun así con gran loor como el más grande poeta de nuestra época»[21].

Así pues, según el Prospectus, las alturas y profundidades del espíritu del hombre deben reemplazar al cielo y al infierno, y los poderes del espíritu deben reemplazar a los protagonistas divinos, en el triple (o cuádruple si contamos *El preludio*) sucesor de la epopeya religiosa de Milton. Siguiendo su modelo, Wordsworth pasa de inmediato a identificar el poder supremo de ese espíritu, cuya función es restaurarnos «el bienaventurado Asiento» del paraíso perdido.

En el transcurso de su vuelo desde el infierno hasta la tierra, Satán había discernido las recién creadas estrellas que, vistas más de cerca,

> parecían otros Mundos,
> U otros Mundos fingían, o unas Islas felices,
> Como aquellos Jardines *Hespéridos* de antigua nombradía,
> Campos afortunados y Bosques y floridos Valles,
> Islas por triple cuenta afortunadas...*
>
> (III, 566-570)

---

* seem'd other Worlds,
Or other Worlds they seem'd, or happy Isles,
Like those *Hesperian* Gardens fam'd of old,
Fortunate Fields, and Groves and flow'ry Vales,
Thrice happy Isles...

Y también cuando Satán, encaramado en el Árbol de la Vida, completa su primer panorama del paraíso y el Jardín del Edén, Milton saquea las leyendas paganas de la edad de oro, las Islas Elisias, los Jardines de las Hespérides y otros lugares placenteros fabulosos, a fin de esbozar la belleza y bienaventuranza sobrenaturales del verdadero paraíso, «las Fábulas *Hespéridas* tornadas verdaderas, / Si verdaderas son, aquí lo son tan sólo...»* (IV, 250-251)[22]. Y cuando esa residencia sea restaurada al hombre por un Hombre más grande, su localización puede estar en la tierra o en el cielo, no importa en cuál de ellos, pues entonces, dice Milton, la tierra «será toda Paraíso» (XII, 463-465). Wordsworth deja claro que su propósito se limita a la verde tierra, pero que para su mirada visionaria esta realidad presente sobrepasa en belleza a todas las construcciones imaginativas de los poetas que han pintado una edad de oro. El punto queda específicamente explícito en su primera versión manuscrita:

La Belleza, que tiene por vivo hogar la verde tierra
Que rebasa con creces cuanto el arte especial
De los más delicados Poetas ha invocado
Y formada de material terrestre, espera en mis peldaños
Alza ante mí sus tiendas mientras marcho
Vecina mía a cada hora**.

Y a continuación dice, repitiendo las frases mismas de Milton, que el Elisio pagano y las Islas de los Bienaventurados no necesitan limitarse al reino de la fantasía, ni el paraíso cristiano necesita ser un paraíso perdido:

El Paraíso, y esos bosques
Elisios, Campos Bienaventurados —cual los que los antiguos
En el Atlántico buscaban— ¿por qué habrían de ser
Una historia no más de cosas idas,
O una mera ficción de lo que nunca ha sido?***[23].

Pues esos reinos están al alcance en esta tierra, para cada uno de nosotros, como posibilidad ordinaria de cada día. Lo único que tenemos que hacer

---

* *Hesperian* Fables true, / If true, here only...

** Beauty, whose living home is the green earth
Surpassing far what hath by special craft
Of delicate Poets, been call'd forth, & shap'd
From earth's materials, waits upon my steps
Pitches her tents before me as I move
My hourly neighbour.

*** Paradise, and groves
Elysian, Fortunate Fields—like those of old
Sought in the Atlantic Main—why should they be
A history only of departed things,
Or a mere fiction of what never was?

es unir nuestro espíritu al universo exterior en unas santas bodas, un apasionado abrazo amoroso, y el paraíso es nuestro.

Puesto que el intelecto discernidor del Hombre,
Si celebra sus bodas con el buen universo
En el amor y la pasión sagrada, encontrará que son
Sencillamente el fruto de su día común*.

Que Wordsworth se consagra deliberadamente a esa figura de unas bodas culminantes y procreativas entre el espíritu y la naturaleza, es cosa que deja inconfundiblemente clara explayándose sobre ella con pompa y circunstancia. «Yo, mucho antes de llegar la hora bendita, / Cantaba, en soledad y paz, el verso de esponsales / De aquella gran consumación...»**. El argumento vislumbrado con ayuda del «Espíritu profético» terminará pues en las bodas de los protagonistas, y la canción de Wordsworth ha de ser el «verso de esponsales» o el sostenido prothalamion de su anticipada «consumación». Esa canción habrá de ser un evangelio para efectuar una resurrección espiritual entre la especie humana —habrá de «despertar al sensual / De su sueño de muerte»***[24]— mostrándole simplemente lo que cae dentro de las posibilidades que el poder del hombre puede cumplir, tal como es aquí y ahora. Pues el poeta proclamará cuán exquisitamente un espíritu individual —y quizá también el espíritu en desarrollo del hombre genérico— está adaptado al mundo exterior, y el mundo exterior al espíritu[25], y cómo los dos unidos son capaces de dar nacimiento a un nuevo mundo:

Y la creación (ningún nombre más bajo
Se le ha de dar) que con poder mezclado
Ellos cumplen: tal es nuestro alto argumento****.

Es decir, éste es *nuestro* altísimo argumento, distinguido del que Milton había definido en su anuncio inicial:

Que del gran Argumento en lo más alto
Pueda afirmar la Providencia Eterna,
Y las vías de Dios hacia los hombres justifique*****.

---

* For the discerning intellect [en el manuscrito, "mind"] of Man,
When wedded to this goodly universe
In love and holy passion, shall find these
A simple produce of the common day.

** I, long before the blissful hour arrives, / Would chant, in lonely peace, the spousal verse / Of this great consummation...

*** ... arouse the sensual from their sleep / Of death...

**** And the creation (by no lower name
Can it be called) which they with blended might
Accomplish: —this is our high argument.

***** That to the highth of this great Argument
I may assert Eternal Providence,
And justify the ways of God to men.

Aquí, en una palabra, encontramos la concepción de Wordsworth de su papel poético y de su gran designio. El autor, aunque es un «Ser transitorio», es el último en un linaje de poetas inspirados por el «Espíritu profético», y como tal le ha sido otorgada una «Visión» (versos 97-98) que sanciona su pretensión de superar la historia cristiana de Milton en el alcance y la audaz novedad de su tema. La visión es la de las imponentes profundidades y alturas del espíritu humano, y el poder de ese espíritu como adecuado en sí mismo, gracias a la consumación de un santo matrimonio con el universo exterior, para crear a partir del mundo de todos nosotros, en un milagro cotidiano y recurrente, un nuevo mundo que es el equivalente del paraíso.

En un pasaje del tercer libro de *El preludio,* Wordsworth, echando una mirada atrás desde su madurez hacia su experiencia juvenil, puede reconocer los signos tempranos de su elección dentro de la sociedad de los poetas-profetas, así como tempranas pruebas de la interacción divinamente creativa entre su espíritu y el universo visible que habría de ser el tema que le estaba destinado:

Fui un hijo elegido.
Pues aquí vine con poderes santos
Y santas facultades, ya a trabajar o ya a sentir:
A aprehender las pasiones y los talantes todos
Que el tiempo y el lugar y la pasión imprimen
Sobre el mundo visible, y vine a obrar
Cambios así con el poder de este mi espíritu...
Un mundo había sobre mí y mío era,
Lo hice yo; pues vivía, para mí solamente
Y para el Dios que miraba mi espíritu...
No faltó quien dijera que es locura: y es verdad que lo era...
Si es que las profecías son locura; si lo que vieron
Los Poetas de antaño, y más arriba
Esos primeros hombres, primeros pobladores,
No puede verse ya en estos tiempos dóciles
Con no desordenados ojos.
...Del Genio, de la Fuerza,
De la Creación y de la Divinidad misma
He estado hablando, pues mi asunto ha sido
Lo que pasó dentro de mí...
Es éste, con verdad, un argumento heroico,
Proeza genuina; que yo quise tocar
Aunque con mano débil; pero en su mayor parte
Se oculta inalcanzable a las palabras*[26].

---

* I was a chosen son.
For hither I had come with holy powers
And faculties, whether to work or feel:

Es de notarse que en el verso donde habla del «heroico argumento», Wordsworth hace eco, a fin de superarlo, a la pretensión de Milton en la introducción al Libro IX del *Paraíso perdido* de que el suyo era un «argumento / No menos, más Heroico que la cólera / Del recto Aquiles»*. Y en este caso es innegable que lo que Wordsworth alaba es lo elevado del argumento que le ha sido dado, no la adecuación de sus poderes para cumplir una tarea que podría exigir más de lo que la poesía misma puede lograr.

¡Tema extraordinario, sin duda, para un poema más que retórico! Y, sin embargo, cuanto más nos fijamos en las principales pretensiones de algunos de los más importantes contemporáneos de Wordsworth, en Alemania tanto como en Inglaterra, menos idiosincráticos nos parecen los pronunciamientos de Wordsworth. Pues muchos de esos escritores se presentan también como miembros de una pequeña sociedad de poetas-profetas y bardos; medían su empresa contra anteriores revelaciones del presente, pasado y futuro de las cosas, tal como se presentan en la Biblia misma o tal como las representan Milton y otros poetas bíblicos; y se propusieron —en el teatro, en leyendas en prosa o en la «gran Oda» visionaria— reelaborar radicalmente, en términos apropiados a las circunstancias históricas e intelectuales de su propia época, el patrón cristiano de la caída, la redención y la emergencia de una nueva tierra que constituirá un paraíso restaurado. Tomemos incluso la impresionante figura de Wordsworth para este último acontecimiento, el renovador matrimonio entre el espíritu y la naturaleza cuya anunciación levantará «al sensual de

---

To apprehend all passions and all moods
Which time, and place, and season do impress
Upon the visible universe, and work
Like changes there by force of my own mind...
I had a world about me; 'twas my own
I made it; for it only liv'd to me,
And to the God who look'd into my mind...
Some call'd it madness: such, indeed, it was...
If prophesy be madness; if things view'd
By Poets of old time, and higher up
By the first men, earth's first inhabitants,
May in these tutor'd days no more be seen
With undisorder'd sight.
...Of Genius, Power,
Creation and Divinity itself
I have been speaking, for my theme has been
What pass'd within me...
This is, in truth, heroic argument,
And genuine prowess; which I wish'd to touch
With hand however weak; but in the main
It lies far hidden from the reach of words.

* ...argument / No less but more Heroic than the wrath / Of stern Achilles.

un sueño de muerte». En su *Dejection: An Ode* [Abatimiento: Oda], Coleridge escribió que la condición interior de total vitalidad que él llamaba «*Joy*» [Alegría],

> es el espíritu y la fuerza,
> Que, haciendo nuestras bodas con la Naturaleza, nos da en dote
> La nueva Tierra y nuevo Cielo,
> Como no las soñaron ni el sensual ni el soberbio*[27].

Blake prologó el capítulo final de *Jerusalem* con la voz del Bardo que despierta a Albión de su «sueño de muerte», de tal manera que pueda unirse con su emanación femenina separada:

> ¡Inglaterra, despiértate, despiértate, despiértate!
> ¡Jerusalem tu hermana ya te llama!
> ¿Por qué quieres dormir sueño de muerte
> Y dejarla a ella fuera de tus viejas murallas...
>
> Y ya vuelven los tiempos: exulta nuestra alma
> Y las torres de Londres reciben
> Al Cordero de Dios para que habite
> La entraña de Inglaterra verde y apetecible**.

El poema se cierra con el amanecer del «Día Eterno» de una resurrección universal en un paraíso restaurado, iluminado por un grabado de Albión y Jerusalem en un abrazo de amor[28]. En la conclusión del *Prometeo desencadenado* de Shelley, la regeneración del hombre en un mundo renovado tiene por símbolo central la unión de Prometeo y Asia, acto en el que participa simpatéticamente el cosmos.

Dos obras alemanas que se escribieron a fines de la década de 1790, casi contemporáneamente con la primera versión del Prospectus de Wordsworth, son también comparables. En un pasaje climático del *Hyperión* de Hölderlin, el joven poeta-héroe, inspirado, grita a la «sagrada naturaleza»:

---

* is the spirit and the power,
Which, wedding Nature to us, gives in dower
A new Earth and new Heaven,
Undreamt of by the sensual and the proud.

** England! awake! awake! awake!
Jerusalem thy Sister calls!
Why wilt thou sleep the sleep of death?
And close her from thy ancient walls...

And now the time returns again:
Our souls exult & London's towers,
Receive the Lamb of God to dwell
In Englands green & pleasant bowers.

¡Cambie todo desde sus cimientos! ¡Surja el nuevo mundo desde las raíces de la humanidad!... Vendrán, Naturaleza, tus hombres. Un pueblo rejuvenecido te hará joven de nuevo a ti también, y tú serás como su novia... Habrá una sola belleza; y el hombre y la Naturaleza se unirán en una sola divinidad abarcadora de todo[29].

La novela inconclusa de Novalis *Heinrich von Ofterdingen* incorpora un *Märchen* que resume el tema del conjunto. Al final de esa compleja alegoría se anuncia que «los viejos tiempos regresan», en los que los Jardines de las Hespérides «florecerán de nuevo y el fruto de oro esparcirá su fragancia», y que «del sufrimiento ha nacido el nuevo mundo» en el que no habrá más penas. El acontecimiento que simboliza esta consumación es el abrazo nupcial del rey y la reina, que se vuelve epidémico:

Mientras tanto el trono había cambiado imperceptiblemente transformándose en una magnífica cama de bodas... El rey abrazó a su ruborizante amada y el pueblo siguió el ejemplo del rey y las gentes se acariciaban unas a otras[30].

En uno de sus fragmentos, Novalis afirma también perentoriamente que toda «la filosofía más elevada se ocupa del matrimonio de la Naturaleza y el Espíritu»[31]. El filósofo Schelling espera una unión exactamente igual entre el intelecto y la naturaleza, así como al poeta-vidente adecuado para cantar esa gran consumación en un poema épico:

Ahora, tras largos vagabundeos, [la filosofía] ha recobrado la memoria de la naturaleza y de la unidad de la naturaleza con el conocimiento... Entonces no habrá ya ninguna diferencia entre el mundo del pensamiento y el mundo de la realidad. Habrá un solo mundo, y la paz de la edad de oro se dará a conocer por primera vez en la armoniosa unión de todas las ciencias...

Quizá vendrá un día aquel que ha de cantar el gran poema heroico que comprenda en espíritu cuanto fue, cuanto es, cuanto será, la clase de poema que se atribuye a los videntes de antaño[32].

Empieza a quedar claro que el matrimonio sagrado de Wordsworth, lejos de ser único, era una prominente metáfora de época que sirvió a numerosos escritores importantes, ingleses y alemanes, como figura central en un complejo parecido de ideas referentes a la historia y al destino del hombre y al papel del poeta visionario como heraldo a la vez que inaugurador de un nuevo mundo y supremamente mejor.

Este libro está organizado como un comentario —a veces un comentario libremente discursivo— sobre esa y otras cuestiones expresadas en el Prospectus de Wordsworth a su poesía. Exploraré los antecedentes más prominentes de esos conceptos en la historia intelectual y literaria, las circunstancias políticas y sociales de la época de Wordsworth que ayudan

a dar cuenta de la emergencia de esas ideas, y su pertinencia para el asunto y la forma de algunos de los poemas de Wordsworth. Puesto que Wordsworth no es sólo un poeta altamente innovador, sino también un poeta muy representativo, subrayaré las notables analogías entre el programa y la práctica de Wordsworth en los escritos de algunos contemporáneos importantes —metafísicos y filósofos de la historia lo mismo que poetas y novelistas—, lo mismo en Alemania que en Inglaterra. Este procedimiento sacará a luz importantes elementos tanto de la continuidad como del cambio entre maneras de pensar, imaginar y valorar característicamente románticas, y las tradiciones teológicas, filosóficas y literarias de las que los escritores románticos fueron los herederos. Me propongo también mirar hacia adelante lo mismo que hacia atrás, a fin de indicar hasta qué punto las obras que miramos como distintivamente modernas siguen encarnando las innovaciones románticas en ideas y en designio, aunque muchas veces con una perspectiva sobre el hombre, la naturaleza y la vida humana drásticamente cambiada.

2. El diseño de la historia bíblica

«El gran almacén de la Imaginación entusiasta y meditativa», nos dice Wordsworth —esa clase de imaginación que confiaba en haber demostrado él mismo «en estos desfavorables tiempos»— «son las partes proféticas y líricas de las Sagradas Escrituras, y las obras de Milton»[33]. Detrás del programa de Wordsworth para la poesía estaba *El paraíso perdido*, y detrás de *El paraíso perdido* estaban las Sagradas Escrituras. Prestamos demasiada poca atención a la extensión y persistencia con que los escritos de Wordsworth y de sus contemporáneos ingleses reflejan no sólo el lenguaje y los ritmos, sino también el diseño, la imaginería y muchos de los valores morales centrales de la Biblia, así como de Milton, el gran poeta de la historia y la profecía bíblicas. Blake identificaba al Profeta hebreo con el Bardo británico, y en *Milton* figuró caprichosamente a ese poeta entrando con el pie izquierdo, a fin de proyectar la idea completamente seria de que estaba llevando a cabo con su tarea imaginativa, la tarea inconclusa de Milton de redimir al pueblo inglés[34]. En su propia persona, Blake «declaró calurosamente» a Henry Crabb Robinson que «todo lo que sabía estaba en la Biblia», y sus largos poemas cuentan una y sólo una historia, según su propia interpretación, y en varios episodios y versiones: «El Viejo y el Nuevo Testamentos», escribió, «son el Gran Código del Arte»[35].

Los escritores alemanes de aquella época estaban empapados en literatura y exégesis bíblicas. La teología había sido el estudio favorito de Schiller en sus años de juventud, y desarrolló parte de sus ideas directrices en forma de comentario al Pentateuco. Fichte, Schelling y Hegel (como el

poeta Hölderlin) habían sido todos ellos estudiantes universitarios de teología, y se dedicaron explícitamente a traducir la doctrina religiosa en su filosofía conceptual. Y para Novalis, como para Blake, la Biblia era el gran código del arte.

Debemos tener presente que Wordsworth había recibido una formación religiosa en Hawkeshead, que era una fundación de la Iglesia de Inglaterra bajo un decano clerical, y había sido destinado antes a tomar las órdenes eclesiásticas. Coleridge, que aspiraba a ser el Milton de su época antes de ceder esa tarea a Wordsworth, era (según sus propias palabras) un «hebraísta tolerable», un inveterado poeta-teólogo y un predicador laico que estuvo a pelo de aceptar el nombramiento para un púlpito unitario. Keats era mucho menos directa y persistentemente bíblico que cualquiera de sus grandes colegas poetas; pero había estudiado cuidadosamente el Prospectus de Wordsworth, así como sus poemas, y con su habitual agudeza reconoció que Wordsworth se había propuesto ir más allá que la empresa de Milton humanizando los «atisbos del bien y el mal en el Paraíso perdido» de Milton y liberándolos del «residuo de Dogmas y supersticiones» de Milton. Keats miraba su propio destino de poeta como el exigente destino de ir más allá que Milton, y también que Wordsworth, a fin de desarrollar «un sistema de Salvación que no afronte a nuestra razón y humanidad»[36]. Shelley, aunque agnóstico y vigorosamente anti-jahvista, idolatraba «al sagrado Milton»; Thomas Meldwin nos cuenta que «tan por encima de todos los demás poemas clasifica efectivamente *El paraíso perdido,* que hasta le parece un sacrilegio nombrarlo cuando se habla de cualquier otro Poema...»[37]. Sabemos también por Mary Shelley que «la Biblia era su constante estudio»[38]; la lista de libros que dio a Meldwin como adecuados para constituir una buena biblioteca consistía sólo en Milton y otros catorce títulos, incluyendo, como dijo él, «finalmente, aunque en primer lugar, la Biblia»[39].

Finalmente, aunque en primer lugar, la Biblia. Empecemos pues por el principio y busquemos en la Biblia la luz que puede arrojar sobre el argumento y la imaginería del Prospectus de Wordsworth y sobre los numerosos otros escritos de la época que reflejan y transponen, en sus diversos modos, el diseño, los conceptos y las imágenes de la historia y la profecía bíblicas.

Los libros canónicos del Viejo y Nuevo Testamentos, desde el Génesis hasta el Apocalipsis, constituyen un panorama del hombre y el mundo desde el comienzo literal hasta el fin literal. Ese panorama ha asimilado elementos de varias culturas circundantes, pero en su totalidad, y de acuerdo con la manera en que los acontecimientos más antiguos se recuerdan e interpretan sucesivamente en los libros posteriores, encierra un patrón de la historia que es profundamente distintivo. En la antigüedad clásica, por ejemplo, las filosofías de la historia caen principalmente en dos categorías. (Utilizo la expresión «filosofía de la historia» en el sentido

elemental del término, como una visión de la distribución de conjunto del valor, especialmente del bienestar y la felicidad humanas, a lo largo del tiempo.) Una de éstas, la visión primitivista, que estuvo confinada principalmente al mito y a la poesía, sostenía que los mejores tiempos estuvieron al principio, o en un pasado muy distante, y que desde entonces ha habido en conjunto una declinación. La segunda visión, que estuvo muy difundida en el pensamiento refinado de los filósofos, los historiadores y los teóricos políticos, así como en los poetas, era la teoría de los ciclos: el curso de conjunto de los acontecimientos va de lo malo a lo mejor a lo óptimo a lo malo a lo pésimo a lo mejor, y así sucesivamente en un tiempo interminable. Algunos proponentes de esta teoría eran partidarios de una visión de eterna recurrencia, manteniendo que los tipos de cosas que han sucedido antes volverán a suceder, ya que el tiempo hace volver al mundo a la fase correspondiente en el ciclo de los valores humanos, o incluso que cada ser individual recurrirá y cada acontecimiento particular volverá a acontecer a su debido tiempo. Según la versión de la recurrencia individual propuesta por Crisipo, por ejemplo, cada ciclo histórico terminará en una *ekpyrosis* o conflagración total, seguida por una renovación, y

> una vez más existirán Sócrates y Platón y cada hombre, con los mismos amigos y conciudadanos, y sufrirá el mismo destino y se enfrentará a las mismas experiencias y emprenderá los mismos hechos... Y habrá una completa restauración del todo... y las mismas cosas serán restauradas sin fin[40].

El paradigma de la historia implícito en el canon bíblico, que fue hecho explícito por los primeros comentadores cristianos, exhibe diferencias radicales respecto de esas formas clásicas —diferencias que fueron fieles al pensamiento y la cultura postclásicos y al curso mismo de la historia. Frente a los puntos de vista greco-romanos, el patrón cristiano de la historia tiene estos atributos distintivos: es finito; tiene una trama claramente definida; es providencial; presenta bruscos cambios de dirección; y es simétrico.

1) La historia bíblica es finita. Representa los acontecimientos como algo que ocurre una vez y de una vez por todas, en un espacio temporal único y cerrado. De ahí los tempranos y repetidos ataques cristianos contra la principal doctrina competidora, la del *circuitus temporum*, en la que se supone que hay «una constante renovación y repetición del orden de la naturaleza» y «los ciclos recurrirán incesantemente». «Lejos... de nosotros creer tal cosa», exclamó San Agustín. «Pues una vez murió Cristo por nuestros pecados; y, alzándose de entre los muertos, no murió más... Y nosotros mismos después de la resurrección estaremos "para siempre con el Señor"»[41].

2) El diseño de la historia bíblica constituye una trama netamente definida con un comienzo, un medio y un fin, y una secuencia fuertemente acentuada de acontecimientos críticos. Estos acontecimientos están resumidos en los versos iniciales de *El paraíso perdido* de Milton, que invocan a la Musa Celestial que había enseñado a Moisés cómo «Al comienzo... los Cielos y la Tierra / Se levantaron del *Caos*» para cantar «De la Primera Desobediencia Humana... con pérdida de aquel *Edén*», y luego de la venida de «un Hombre más grande» y de cómo habrá un día de «Restaurarnos y recobrar el bienaventurado Asiento». Hasta qué punto la historia toda se veía como un drama que giraba en torno de muy pocos agentes y acciones, es lo que queda indicado por la notable tendencia de los exégetas cristianos o leer la miriada de acontecimientos incidentes ya sea como ecos o como profecías de los episodios nodales: es decir, como reflejos de la primera desobediencia del hombre; como prefiguraciones o más tarde reminiscencias de la Encarnación y la Pasión; o como prefiguraciones de la redención final. Pronto se desarrollaron varios esquemas para periodizar la historia, dividiendo la sucesión de acontecimientos en tres, o cuatro, o seis edades; pero eran éstas en su mayoría tentativas de ordenar las fortunas o vicisitudes de las naciones e instituciones en el transcurso temporal del mundo caído —vicisitudes que se reducen a la insignificancia cuando se ponen en comparación con el cambio radical de las fortunas de la especie humana que había tenido lugar con la caída o con la Encarnación, o que habían de tener lugar con la segunda Venida.

3) La trama de la historia tiene un autor oculto que es también su director y el garante de las cosas por venir. Dios lo planeó todo antes de que empezara, y Él controla sus detalles, bajo las relaciones aparentemente casuales o causales de los acontecimientos, gracias a Su invisible Providencia. La distinción inherente en el panorama bíblico entre el orden aparente y las conexiones visibles de las cosas, alcanzables para la inspección humana, y el orden prepotente pero oculto de la Providencia, surgió pronto en la teología como la distinción entre las causas secundarias y la primera causa, que es la obra invisible e inmutable del propósito de Dios. Tal como resumió Thomas Burnet la distinción tradicional, el «Curso ordinario de la Naturaleza» es «una Disposición o Establecimiento de Causas segundas» que «producen los Efectos más regulares, asistidas únicamente por el Concurso ordinario de la primera Causa», que es la «Providencia» de Dios[42]. Desde sus primeras etapas, el pensamiento cristiano manifestó pues una fuerte y persistente tendencia —a la que la asimilación del dualismo platónico dio un ímpetu acrecentado— hacia una interpretación dual o múltiple de las personas, los objetos y los acontecimientos como a la vez manifiestos y cubiertos, literales y figurados. Ya fuera en las Escrituras, en la historia, en las ciencias naturales o en la simple observación ordinaria, todo tendía a verse como provisto de una duplicidad divina, funcionante a la vez como superficie y como símbolo.

4) Si la principal línea de los cambios en el patrón clásico prominente de la historia, ya fuera primitivista o cíclica, es continua y gradual, la línea de los cambios en la historia cristiana (y esta diferencia está preñada de consecuencias) procede por cambios bruscos: los acontecimientos clave son abruptos, cataclismáticos, y marcan una diferencia drástica, incluso absoluta. De repente, porque sí, el mundo es creado por un *fiat* divino. Hay una caída precipitada desde una felicidad inmortal hasta una vida mortal de corrupción y angustia en un mundo enfermo. El nacimiento del Redentor, en un preciso instante del tiempo, es la crisis, el punto de inflexión absoluto en la trama que divide el reino de la ley y la promesa del reino de la gracia y el cumplimiento, y asegura el resultado feliz. El desenlace visible de la trama, sin embargo, espera la segunda Venida de Cristo[43], que traerá una restauración inmediata de la felicidad perdida en la tierra. Su reino irá seguido, en el momento desconocido pero fijado, de la abrupta terminación de este mundo y del tiempo, y de su sustitución, para todos los que sean considerados dignos en el Juicio Final, por un reino celestial en la eternidad.

5) El esquema bíblico es simétrico. Empieza con la creación del cielo y la tierra y termina con la creación de «un nuevo cielo y una nueva tierra»; la historia del hombre empieza con su felicidad en un paraíso terrenal y termina con su felicidad en un paraíso equivalente[44], primero en la tierra, después en una ciudad celestial que reproducirá las condiciones del Edén, incluyendo el «río de agua de vida», el «árbol de la vida» y la inocencia original del hombre, pues «no habrá más maldición» (Revelación, 22:1-3). El patrón de la historia cristiana, en palabras de Karl Löwith, constituye pues «un gran rodeo para alcanzar al final el comienzo»[45]. Y en este patrón lo que de veras cuenta es la felicidad terminal y no la inicial, pues el fin es también la meta, el *telos,* del plan providencial entero. De ahí, como lo señalaron Pablo y otros de los primeros propagandistas, la inmensa ventaja del esquema cristiano frente a los esquemas competidores: el paganismo es sin esperanza, pero el cristianismo da esperanza al hombre; la esperanza no es sólo una obligación sino también una recompensa por la fe cristiana. A pesar de su insistencia en un paraíso perdido en el lejano pasado, y por muy extremo que sea el desprecio de la vida en este mundo entre algunos de sus apologistas, la presión persistente de la visión cristiana de la historia no es retrospectiva sino fuertemente prospectiva; pues siempre lo mejor está todavía por venir.

3. La forma de las cosas por venir: Las bodas apocalípticas

A lo largo de los siglos las profecías bíblicas del último acto del drama de la historia han dado forma de manera poderosa e insistente a la intelección y la imaginación del hombre occidental. La más detallada,

aterradora e imponente de todas las descripciones de los últimos días, el Libro de la Revelación, ha atraído los comentarios de numerosos no profesionales, incluyendo, en tiempos más recientes, a exégetas tan diversos como Isaac Newton, Joseph Priestley, D. H. Lawrence y Paul Claudel[46]. Lawrence nos dice que, en la época en que era un niño inconforme, para cuando cumplió los diez años «estoy seguro de que había oído y leído aquel libro más de diez veces»; añade que «si descendemos entre la gente ineducada, seguiremos encontrando la Revelación latente», y expresa el plausible juicio de que «ha tenido y tal vez tiene todavía más influencia, de hecho, que los Evangelios y las grandes Epístolas»[47]. «La imaginería y los temas del Apocalipsis», ha observado Michael Fixler, «bañaron las profundidades de la imaginación» de Milton de tal manera, que sacó tantas imágenes literarias del Libro de la Revelación como de los tres Evangelios Sinópticos juntos[48]. Parecida afirmación puede hacerse para Spenser, y la preocupación por el Apocalipsis en esos dos poetas tuvo importantes consecuencias para sus sucesores románticos en la tradición profética. Hasta en la época neoclásica inglesa el fin apocalíptico del mundo siguió siendo un tema favorito de piezas de cajón en prosa y verso. Siguiendo los ejemplos de los pasajes descriptivos de Milton en *El paraíso perdido* y del elaborado y elocuente desarrollo de Thomas Burnet sobre los acontecimientos de la Revelación en su *Sacred Theory of the Earth* [Teoría sagrada de la Tierra], los últimos días fueron descritos gráficamente —para nombrar tan sólo los ejemplos más conocidos— por Dryden en la conclusión de *Anne Killigrew,* John Pomfret en sus odas pindáricas *On the General Conflagration* [Sobre la conflagración general] y *Dies Novissima,* Pope en *The Messiah* [El Mesías], James Thomson en la conclusión de *The Seasons* [Las estaciones], James Harvey en sus *Meditations among the Tombs* [Meditaciones entre las tumbas], Edward Young en su oda *The Last Day* [El último día] y en el noveno libro de *Night Thoughts* [Pensamientos nocturnos], y William Cowper en el sexto libro de *The Task* [La tarea].

En su forma tardía y desarrollada, un apocalipsis (griego *apokalypsis,* «revelación») es una visión profética, expresada en símbolos arcanos y elaborados, de los inminentes acontecimientos que acarrearán un fin abrupto del orden del mundo presente y lo sustituirán por una condición nueva y perfeccionada del hombre y de su medio. Los elementos de raíz de la forma se presentan en la preocupación creciente, entre los profetas del Viejo Testamento, por la escatología, «el fin ulterior de los días»; en la preocupación relacionada con la anterior por «el día de Jahweh» y las convulsiones y desastres que se verán caer sobre los enemigos de Israel, y sobre el propio Israel, «en aquel día»; y en el surgimiento de la espera de un liberador mesiánico[49]. Esos elementos se encuentran reunidos bajo el nombre del profeta Isaías, con particular insistencia, después de la caída de la ira de Dios sobre Israel, sobre el advenimiento de un nuevo mundo de holgura, abundancia, regocijo sin mezcla y paz universal.

> Pues, mirad, yo creo unos nuevos cielos y una nueva tierra: y los anteriores no serán recordados, no vendrán al espíritu...
>
> Y me gozaré en Jerusalem, y me gozaré en mi pueblo: y la voz de los llorosos no se oirá más en ella, ni la voz de los que gritan...
>
> El lobo y el cordero estarán juntos, y el león comerá paja como el buey.
>
> (65:17-25; también caps. 2, 9, 11, 24-27)

Las profecías y las expectaciones escatológicas abundaban en el siglo y medio que precedió y siguió al nacimiento de Cristo. Los pasajes apocalípticos se incorporaron a los Evangelios Sinópticos y a las Epístolas de Pablo, y los dos más grandes de los apocalipsis plenamente desarrollados de aquel período (algunos otros sobreviven como *apocrypha*) se adoptaron en el canon bíblico —el Libro de Daniel en el Viejo Testamento, y el Libro de la Revelación en el Nuevo—. Esas obras encarnan las visiones de una minoría desesperadamente oprimida con una orgullosa prosapia de elección que, desesperando de la historia y de la posibilidad de efectuar una recuperación por su propio esfuerzo, busca (en palabras de Rufus Jones) «el feroz consuelo de una expedición de alivio apocalíptica por parte del cielo»[50]. Los sueños que se encuentran en Daniel incluyen una visión de las cuatro bestias (que significan cuatro reinos sucesivos) en la que la cuarta bestia, «espantosa y terrible, y enormemente fuerte... devoraba y hacía pedazos, y hollaba los residuos con sus pies» y cuando «los tronos fueron derribados» apareció «el Anciano de los días» en un terrible trono; entonces «uno como el Hijo del hombre vino con las nubes del cielo» y fue llevado ante el Anciano de los días.

> Y le fue dado dominio, y gloria, y un reino, de modo que todos los pueblos, naciones, lenguajes, debieran servirle: su dominio es un dominio imperecedero, que no caducará, y su reino el que no será destruido.
>
> (7:1-14)

Una revelación posterior en Daniel añade la profecía de una resurrección, cuando «muchos de los que duermen en el polvo de la tierra despierten, algunos a la vida imperecedera, y algunos a la vergüenza y al eterno desprecio» (12:2).

El autor del Libro de la Revelación adoptó los conceptos, frases e imaginería de Isaías, Daniel y otras profecías y escatologías judías, las adaptó al mesianismo cristiano y las desarrolló en el simbolismo intrincadamente ordenado de la más imponente e influyente de todas las visiones apocalípticas. En el transcurso de su visión («Yo Juan vi estas cosas y las oí»), una serie de acontecimientos simbólicos paralelos pero progresivos —la abertura de siete sellos, el sonido de siete trompetas, el derramamiento

de siete pomos— apuntan a catástrofes y plagas naturales, así como al conflicto entre las fuerzas de Cristo y del Anti-Cristo. Durante esa prodigiosa violencia, las estrellas caen como higos maduros, los cielos se enrollan como un rollo de papel y el fruto de la tierra es cosechado y arrojado «al gran lagar de la ira de Dios... y del lagar salió sangre, hasta las bridas de los caballos, por el espacio de mil seiscientas leguas» (6:13-14:14-20; *cf.* Isaías 34:4; 63:1-4). Pero la feroz destrucción es una limpieza, preparatoria del encadenamiento del Dragón y el establecimiento del Reino de Cristo y de sus Santos resurrectos. En Isaías y en Daniel la restauración de la felicidad bajo el dominio de Dios debía tener lugar en este mundo y durar eternamente. En el Libro de la Revelación la predicción del reino de Dios en la tierra se mantiene, pero con la calificación de que ha de ser temporal y durar únicamente mil años, «el Milenio»[51]. Después de ese período el Dragón quedará suelto de nuevo y será finalmente vencido. Entonces ocurrirá la resurrección universal y el Juicio Final, después del cual el viejo cielo y la vieja tierra, cumplida su función en la divina trama, desaparecerán, para ser sustituidos por un nuevo cielo y una nueva tierra y por la nueva y eterna Jerusalem que reconstituirá, para aquellos que lo merezcan, las condiciones del Edén perdido. «Y Dios enjugará todas las lágrimas de sus ojos: y no habrá más muerte, ni pena ni gritos, ni habrá más dolor: pues las cosas anteriores habrán pasado» (21:4). Y todas estas cosas, insiste el profeta, son inminentes. «Y, mira, vengo pronto». «En verdad vengo pronto» (22:12, 20).

Debido a que recurren persistentemente en escritos posteriores, teológicos o seculares, que derivan del Apocalipsis bíblico, quiero subrayar las imágenes clave del Libro de la Revelación que señalan la consumación de la trama histórica. La primera de ellas es ésta: «Y vi un nuevo cielo y una nueva tierra: pues el primer cielo y la primera tierra habían pasado; y ya no había mar». «Y aquel que se sentaba en el trono dijo, Mira, hago todas las cosas nuevas» (21:1, 5). Esos eran precisamente los términos en que Isaías había descrito antes la venida de un reino de paz a este mundo. «Pues mira», le había dicho el Señor, «creo nuevos cielos y una nueva tierra», y también: «los nuevos cielos y la nueva tierra que haré permanecerán ante mí» (65:17; 66:22). El concepto, y muchas veces las frases mismas, son recurrentes en la escatología tanto bíblica como extrabíblica[52]. En 2 Pedro 3:10-13 lo encontramos unido a la idea, ampliamente adoptada en lo sucesivo, de que este mundo terminará en el fuego.

> Pero el día del Señor vendrá como un ladrón en la noche; en el cual los cielos desaparecerán con gran ruido, y los elementos se fundirán con ardiente calor, la tierra también y las obras que hay en ella arderán...
>
> Sin embargo nosotros, según su promesa, esperamos nuevos cielos y una nueva tierra donde habite la rectitud.

El término «apocalipsis» se ha puesto cada vez más de moda en la crítica literaria reciente, donde se aplica muchas veces vagamente para significar cualquier revelación repentina y visionaria o cualquier acontecimiento de destrucción violenta y de gran escala —o incluso cualquier cosa que sea muy drástica—. Yo limitaré el término «apocalipsis» al sentido utilizado en el comentario bíblico, donde significa una visión en la que el viejo mundo queda sustituido por un mundo nuevo y mejor. Debe notarse que, incluso cuando se aplica a las visiones bíblicas de los acontecimientos de los últimos días, el término es equívoco y puede significar la expectación de un paraíso ya sea celestial ya sea terrenal. Pues el libro llamado el Apocalipsis incluye el episodio del reino milenario de Dios en la tierra; de tal manera que el término «apocalíptico» significa a veces un estado futuro de felicidad en esta tierra después de ser renovada (que es el estado final de las cosas en Isaías y en Daniel, pero un estado pasajero en la Revelación), y significa a veces una nueva tierra trascendental, o también una ciudad en el cielo y en la eternidad (en la Revelación, «la santa Jerusalem, descendiendo del cielo de Dios», 21:10), que será la residencia de los redimidos después de que esta tierra haya sido borrada. Para completar la ambigüedad, la promesa de la nueva tierra última en el Apocalipsis mismo fue interpretada por algunos comentadores como si no significara una localización trascendente en la eternidad del cielo, sino meramente una forma purgada y renovada de la tierra que habitamos ahora. Milton descartó esas alternativas como insolubles y de menor importancia. Cuando «la disolución de este mundo esté madura», Cristo vendrá con gloria y poder «para recompensar / A sus fieles y acogerlos en la bienaventuranza*; no importa en qué lugar,

> Si en el Cielo o la Tierra, pues la Tierra
> Entonces será toda Paraíso...**[53].

En el Apocalipsis la inminencia de las últimas cosas la pregona «una voz como de gran multitud» que anuncia que «las bodas del Cordero han llegado, y su esposa está lista» (19:6-7). Esta es la segunda imagen distintiva de las últimas cosas; la llegada del nuevo cielo y la nueva tierra es señalada por el matrimonio entre Cristo y la ciudad celeste, su novia. «Y yo Juan vi la ciudad santa, nueva Jerusalem, descendiendo de Dios de los cielos, preparada como una novia adornada para su esposo»; sigue una detallada descripción de las brillantes glorias de «la desposada, la esposa del Cordero... esa gran ciudad, la santa Jerusalem, descendiendo de los cielos

---

* «this world's dissolution shall be ripe [...]
to reward / His faithful and receive them into bliss».

** Whether in Heav'n or Earth, for then the Earth Shall all be Paradise...

de Dios» (21:2, 9-10). La añoranza de la humanidad por el Apocalipsis se expresa adecuadamente como una urgente invitación a unas bodas: «Y el Espíritu y la desposada dicen, Venid. Y que el que oye diga, Venid. Y venga el sediento» (22:17); mientras que los que están destinados al nuevo cielo y la nueva tierra están representados como huéspedes que han sido invitados a la fiesta de las bodas: «Y me dijo, Escribe, Bienaventurados aquellos que son llamados a la cena de bodas del Cordero» (19:9).

Esta imagen insistente y obsesiva de la consumación de todas las cosas como celebración de unas bodas sagradas tenía sus raíces en el antiguo concepto del Viejo Testamento del matrimonio como una forma de alianza, y la consiguiente representación de la alianza particular del Señor con Israel mediante la metáfora de un matrimonio entre el pueblo y el Señor (Proverbios 2:17; Malaquías 2:4-14). Por una fácil inferencia metafórica, la violación de esa alianza matrimonial por Israel se figuraba como su infidelidad sexual, su adulterio, o la prostitución con ídolos y dioses extraños, cuyo condigno castigo para la desposada es su divorcio de Dios y su condena al exilio; aunque con la promesa de una futura reunión entre la nación arrepentida y purificada (o por metonimia, la tierra purificada o la ciudad de Jerusalem renovada) y el Divino Prometido. Impresionantes elaboraciones de ese gran topos bíblico se encuentran en Ezequiel 16, en Oseas 2-6 y en Jeremías 3:

> Por todas las causas por las que Israel en su desliz cometió adulterio la he rechazado, y le he dado una cédula de divorcio... Y sucedió por la ligereza de su prostitución que ensució la tierra y cometió adulterio con piedras y con ganados... Regresad, hijos disolutos, dice el Señor; pues estoy desposado con vosotros... y os llevaré a Sión.

Los pasajes más memorables que pintan la reunión de Dios con su prometida redimida, después de haber descargado su ira en el día de Jahweh, se presentan en Isaías. «¡Cómo la ciudad santa se ha vuelto una puta!» (1:21). «Así dijo el Señor. ¿Dónde está la cédula del divorcio de tu madre, a la que he repudiado?» (50:1). Pero «Despierta, despierta; revístete de tu fuerza, oh Sión; revístete de tus bellos vestidos, oh Jerusalem, la ciudad santa... Pues el Señor ha reconfortado a su pueblo, ha redimido a Jerusalem» (52:1, 9). «Pues tu Hacedor es tu esposo... y tu Redentor el Santo Único de Israel» (54:5). Entre muchos pasajes, el que tuvo más profunda influencia es aquel donde Isaías figura la redención final como unas bodas sagradas entre Sión (rebautizada Hephzibah, «mi deleite está en ella») junto con su tierra (rebautizada Beulah, «casada») y el pueblo de Israel, bajo los auspicios de Dios, que en este contexto está representado no como el desposado, sino como uno que se goza como el desposado con su desposada:

> Ya no te llamarás Abandonada; ni tu tierra se llamará Desolada: sino

que te llamarás Hephzibah, y tu tierra Beulah: pues el Señor se deleita en ti, y tu tierra será desposada.

Pues así como un hombre joven desposa a una virgen, así tus hijos te desposarán: y así como el desposado se goza en la desposada, así Dios se gozará en ti.

(62:2-5)

Algunos comentadores recientes explican la omnipresente imaginería bíblica de matrimonio y prostitución como una asimilación de los mitos, asociados con el matrimonio ritual y el rito de la prostitución sagrada, que celebraban la muerte y resurrección de las deidades de la vegetación en las sociedades agrícolas del Medio Oriente antiguo[54]. Se trate o no de una hipótesis defendible, no es de ningún modo necesaria para explicar la figura bíblica, pues la larga evolución de la figura, desde su forma rudimentaria en los primeros libros del Viejo Testamento, a través de los profetas y hasta el Libro de la Revelación, es coherente, plena y explicable sin referencia a nada exterior a los propios textos bíblicos. Después de muchos siglos de semejante evolución, el autor de la Revelación —siguiendo el procedimiento tradicional de los autores tanto del Viejo como del Nuevo Testamento de introducir, fundir, elaborar, reinterpretar y variar mediante juegos metafóricos los pasajes de textos anteriores— concentró el concepto de la idolatría como prostitución en la persona de la falsa esposa, «la gran puta», «Babilonia la Grande, Madre de prostitutas y abominación de la tierra»; se centró en una de las numerosas especificaciones existentes de la esposa leal como una nueva o purificada Jerusalem[55]; transfirió el papel del prometido de Jehová a Cristo, el Cordero; y representó la unión culminante del Cordero y la Nueva Jerusalem como el cumplimiento de la predicción en Isaías y en otros profetas de una redención final en la forma figurada de unas bodas divinas.

En los Evangelios, así como en el Libro de la Revelación, la imagen del prometido y del matrimonio se aplica repetidamente a Cristo, lo mismo a su primer Advenimiento como al segundo. «Y Jesús les dijo, ¿Pueden tener duelo los hijos de la cámara nupcial mientras el prometido está con ellos? Pero vendrán los días en que el prometido será apartado, y entonces ayunarán». Y durante el tiempo en que las cinco vírgenes locas se habían ido a comprar el aceite que habían descuidado proveer, «vino el prometido; y los que estaban listos entraron con él a la boda: y cerraron la puerta... Sed pues vigilantes; pues no sabéis ni el día ni la hora en que vendrá el Hijo del hombre»[56]. La figura de Cristo el Prometido estaba tan íntimamente intrincada con el concepto de Cristo el Redentor, que los comentadores inauguraron bien pronto la tradición de que las palabras de Cristo en la cruz («*consummatum est*» en la Vulgata, Juan 19:30) significaban que Cristo subió a la cruz como a un tálamo donde consumar las bodas con la humanidad inauguradas en la Encarnación, en el supremo acto de

sacrificio que a la vez certificaba y prefiguraba Sus bodas apocalípticas al final de los tiempos. En los vívidos términos de un sermón atribuido a Agustín:

> Como un prometido Cristo salió de su habitación. Salió con un presagio de Sus nupcias al campo del mundo... Vino al tálamo nupcial de la cruz, y allí, subiendo a ella, consumó sus bodas. Y cuando notó los suspiros de la criatura, se dio amorosamente al tormento en lugar de Su prometida... y unió a sí para siempre a la mujer[57].

La arraigadísima imagen escritural de una unión marital que representa la reconciliación de Dios con Su pueblo redimido y con la tierra, la ciudad de Jerusalem, y el templo santo, ayudó a justificar la inclusión, acaloradamente discutida, del Cantar de los Cantares en el canon bíblico tanto judío como cristiano, señalando la manera de interpretar sus canciones de pasión y unión sexuales como una alegoría que significa el amor y el matrimonio del Señor con Israel, o de *Christus* con la *Ecclesia*, o alguna otra de las numerosas relaciones alternativas[58]. En algunas exégesis la unión celebrada en el Cantar de los Cantares se interpreta como prefiguración del matrimonio del Cordero al final de los tiempos —una especie de prothalamion, del que el Libro de la Revelación es el epithalamion. La canonización de los Cánticos, que son de un fisicalismo franco, detallado y erótico, abrió un rico acervo de imaginería sensual en el que podían alimentarse los escritores ulteriores para embellecer el simbolismo material austeramente abstracto de los otros libros de la Biblia. El resultado de esos complejos desarrollos es la paradoja de que el cristianismo, que bajo la poderosa influencia de la teología paulina ha sido principalmente ascético en sus doctrinas y actitudes, ha empleado a menudo la unión sexual como su símbolo central para expresar los acontecimientos decisivos de la historia bíblica, y para varios de los sacramentos eclesiásticos también[59].

El recurso al Cantar de los Cantares en busca de imaginería erótica alcanzó su cúspide al final de la Edad Media, entre comentadores cuya preocupación era menos la teología que la devoción privada. Esos píos exploradores del mundo interior transfirieron el *locus* de las bodas del Cordero, de la conclusión apocalíptica de la historia, al alma individual, que consideraban capaz de alcanzar, incluso en esta vida caída, el *acme* de la experiencia, la unión mística con Cristo el Prometido. Este tópico introduce una nueva e importante dimensión de las descripciones tradicionales de la trama bíblica.

4. Historia cristiana y psicobiografía cristiana

El pensamiento cristiano pronto extendió la referencia de la escatología bíblica desde el día último de la raza humana hasta el día último del

individuo redimido, cuya alma, en el momento de su muerte corporal, se transfiere al cielo como esposa del Cordero, o por lo menos como festivo participante en las nupcias del Cordero, mientras espera la compañía más vasta de aquellos que sean juzgados dignos en el Juicio Final[60]. Es a esta tradición a la que el padre en duelo de la elegía del siglo XIV *Pearl* [Perla] debe su consuelo en la visión soñada de su hija entre las vírgenes redimidas en la Nueva Jerusalem, que son ya esposas del Prometido celestial. De ahí también la posibilidad del elevado clímax en el *Lycidas* de Milton, donde el cantor elegiaco alcanza la visión —descrita con palabras que hacen eco al Libro de la Revelación— del pastor muerto que vuelve a la vida, donde

> escucha la canción nupcial inexpresiva
> En el bendito Reino manso de amor y dicha.
> Conversa allí con todos los Santos de allá arriba,
> En solemnes tropeles y dulces Sociedades
> Que cantan, y cantando en su gloria caminan,
> Y por siempre las lágrimas de sus ojos enjugan.*

Un fenómeno más importante y más dramático fue la tendencia, fundada en textos del propio Nuevo Testamento, a interiorizar el apocalipsis transfiriendo el teatro de los acontecimientos de la tierra y el cielo exteriores al espíritu del creyente individual, donde se representa, metafóricamente, todo el drama escatológico de la destrucción de la vieja creación, la unión con Cristo y la emergencia de una nueva creación —no *in illud tempus* sino aquí y ahora, en esta vida.

> Y cuando le preguntaron los fariseos cuándo vendría el reino de Dios, les contestó y dijo, El reino de Dios no cae bajo la observación:
> No dirán ¡Helo aquí! ni dirán ¡Helo allá!, pues, ved, el reino de Dios está dentro de vosotros.
>
> (Lucas 17:20-21)

La frase final se traduce ahora a menudo como «el reino de Dios está entre vosotros»; pero las palabras de Cristo fueron interpretadas a menudo antiguamente como significando que la llegada del reino universal puede alcanzar una realización inmediata en el espíritu de cada creyente. Y en el Evangelio de Juan un paso presente y espiritual a través de la muerte

---

* hears the unexpressive nuptial Song,
In the blest Kingdoms meek of joy and love.
There entertain him all the Saints above,
In solemn trops and sweet Societies
That sing, and singing in their glory move,
And wipe the tears forever from his eyes.

hacia una nueva vida, alcanzable ahora y por cada individuo gracias a un acto de fe absoluto, casi desplaza la referencia a un apocalipsis histórico y un Juicio Final racial:

> Aquel que escucha mi palabra, y cree en aquel que me envía, tendrá vida eterna, y no caerá en condenación; sino que pasará de la muerte a la vida.
>
> En verdad, en verdad os digo, La hora se acerca, y es ahora cuando los muertos oirán la voz del Hijo de Dios: y los que escuchen, vivirán[61].

El primer hombre que dio testimonio personal de en qué consiste sufrir la abrupta transición a esa nueva vida fue San Pablo, que quedó ciego en el camino de Damasco para que pudiera ver un nuevo mundo y convertirse así en el ejemplo imperecederamente influyente de la experiencia cristiana de la conversión. Las alusiones de Pablo a su experiencia son metafóricamente paralelas a las profecías de la aniquilación de la vieja creación y su sustitución por un nuevo cielo y una nueva tierra. «Por consiguiente si un hombre está en Cristo, es una nueva creatura: las viejas cosas han pasado; mira que todas las cosas se hacen nuevas» (2 Corintios 5:17; ver también Efesios 4:21-25, Colosios 3:1-10). El individuo renacido vive como en un mundo recreado; y su nueva vida Pablo la figura como una muerte a la vieja alianza matrimonial en la forma de las leyes y un renacimiento a un matrimonio espiritual con el divino Prometido: «Por tanto, hermanos míos, vosotros también moriréis a la ley por el cuerpo de Cristo; para que os desposéis con otro, con el mismo que se levantó de entre los muertos, para que llevemos fruto a Dios»[62].

Alrededor de tres siglos y medio más tarde, en el relato de su crisis espiritual en los ocho libros de las *Confesiones,* Agustín sigue la tradición establecida de la conversión, que viene de San Pablo a través de la reciente *Vida de San Antonio*[63] de Atanasio, y añade un extenso análisis de sus agonías espirituales, modelado a la vez sobre el conflicto, en el Apocalipsis, entre las fuerzas de Cristo y del Anti-Cristo, y sobre la descripción de la violencia destructiva de Dios durante el *dies irae,* preparatoria del advenimiento de una nueva creación. El resultado es el surgimiento en Agustín, plenamente desarrollada, de la autobiografía espiritual distintivamente cristiana. Su psicología moral es muy diferente de los tratamientos clásicos representativos de la confianza en uno mismo, la continuidad personal y el sopesamiento racional de alternativas[64]; es sin embargo enteramente acorde con las crisis, los cataclismos y los bruscos cambios del patrón cristiano de la historia. Pues la experiencia mental de las *Confesiones* es una atmósfera de claroscuro, discontinuidad y repentinas inversiones, de «dos voluntades» trabadas en un conflicto intestino —Armageddon traducido a la psicomaquia— y de un sufrimiento salvaje, persistente y autodestructivo que culmina en la abrupta interposición de Dios para instaurar, en un punto

específico del tiempo (las frases de Agustín son *punctum ipsum temporis, confestim, statim*), una nueva identidad, descrita metafóricamente como el fin de la vieja creatura y el comienzo de la nueva: «morir a la muerte y vivir a la vida»[65].

Un notable indicio del paralelismo psico-histórico del pensamiento cristiano es la temprana aparición de un elaborado desarrollo de la distinción entre la «letra» y el «espíritu» del relato bíblico, pues el mismo texto se considera que significa, en su sentido literal, un acontecimiento exterior de la historia sagrada, y en uno de sus varios sentidos «espirituales» o «alegóricos», un acontecimiento interior que puede ocurrir dentro del alma de cada hombre[66]. Esta polisemia de referencias simultáneas a la historia exterior de la humanidad y a la historia espiritual del individuo —ampliada de las Escrituras hasta comprender a los autores seculares, y con un giro del sentido literal, de la historia providencial al relato ficticio— configuró el diseño y los detalles de composición de muchas alegorías literarias de la Edad Media y comienzos del Renacimiento. Mencionaré un solo ejemplo tardío porque es de un hombre que Wordsworth colocaba sólo por debajo de Milton como poeta de la «Imaginación entusiasta y meditativa» y con el que buscaba y temía ser comparado[67], y también porque incorpora cantidad de los acontecimientos e imágenes que he venido comentando. El poeta es Spenser, y la obra es una de las grandes favoritas de Wordsworth, el Libro I de *The Faerie Queene* [La reina de las hadas][68]. El prototipo de la trama y de los elementos simbólicos de esta obra está en el Libro de la Revelación[69]. El Caballero de la Cruz Roja escapa de los ardides de la falsa prometida, Duessa, la Puta de Babilonia; se le otorga una visión de la Nueva Jerusalem, «Donde está para ti ordenado un fin bendito»; ataca y, después de una larga lucha, mata al «viejo Dragón», levantando con ello el largo sitio del rey y la reina (Adán y Eva) y reabriendo el acceso a la tierra llamada Edén; y al final se promete ceremoniosamente a la verdadera prometida, Una, radiante de «celestial belleza». En una de sus dimensiones, esta «Alegoría continuada, u oscuro concepto» significa el Advenimiento histórico de Cristo, cuya victoria por venir sobre el dragón y cuyas bodas con la prometida anunciarán la restauración del Edén para toda la humanidad elegida; en otra dimensión, sin embargo, significa la búsqueda, la tentación, la lucha, el triunfo y el matrimonio redentor con la única verdadera fe que se efectúa en el espíritu de cada creyente cristiano.

El más detallado desarrollo de la escatología espiritual se encuentra sin embargo no en los alegoristas, sino entre los escritores que conocemos como «místicos» cristianos, que representaron el peregrinaje del alma hacia su apocalipsis privado a la vez como una *imitatio* interior de la pasión y resurrección de Cristo y como una escenificación previa interior de los acontecimientos de los últimos días según el Libro de la Revelación —escenificación en la que la culminación está figurada como un matrimonio

sagrado y se expresa a menudo en una imaginería sensual sugerida por el Cantar de los Cantares—. Los autores de comentarios sobre el Cántico, desde Orígenes hasta Ricardo de San Víctor, seguidos por una larga fila de contemplativos posteriores, alzaron el mapa del camino místico como un sostenido y arduo viaje y búsqueda espirituales, acosado por un poderoso y astuto enemigo y sujeto a violentos cambios y bruscas inversiones. La meta del viaje interior es la muerte y renovación de la vieja personalidad por medio de un «matrimonio espiritual» del alma como *sponsa Dei* con Cristo como Prometido, en una *unio passionalis* que a veces se presenta en metáforas de relación amorosa física, o incluso de violento ataque sexual, que a menudo desconciertan al lector moderno por su franqueza y su detalle[70].

He aquí, como uno de los productos de un milenio y medio de esos desarrollos, un conocido soneto devoto de John Donne:

> Mi corazón magulla, Dios trino que hasta ahora
> Sólo llamas, resuellas, brillas y reconvienes;
> Túmbame que me alce y quede en pie, e inclina
> Tu fuerza que me rompa, vuele, queme y renueve.
> Cual ciudad usurpada, pero obligada a otro,
> Me esfuerzo en admitirte, pero ¡ay! inútilmente;
> La Razón, Tu virrey en mí, debió ampararme,
> Mas, cautiva, se muestra débil o desleal.
> Y aun así te amo mucho y quisiera tu amor,
> Mas estoy prometido a quien es Tu enemigo.
> Divórciame, deshaz o rompe ya ese lazo;
> Tómame para Ti, aprésame, pues yo,
> Si Tú no me sojuzgas, jamás he de ser libre,
> Ni he de ser nunca casto salvo que Tú me raptes*.

Las insistentes paradojas y la táctica del choque figurativo son características de Donne, pero detrás de la diversidad de las metáforas de este poeta

---

* Batter my heart, three-personed God; for You
As yet but knock, breathe, shine, and seek to mend;
That I may rise and stand, o'erthrow me, and bend
Your force to break, blow, burn, and make me new.
I, like an usurpèd town, to another due,
Labor to admit You, but O, to no end;
Reason, Your viceroy in me, me should defend,
But is captived, and proves weak or untrue.
Yet dearly I love You, and would be lovèd fain,
But am betrothed unto Your enemy.
Divorce me, untie or break that knot again;
Take me to You, imprison me, for I
Except You enthrall me, never shall be free,
Nor ever chaste, except You ravish me.

podemos entresacar la raíz de unas imágenes de los últimos días tal como se describen en el Libro de la Revelación, traducidas a una aplicación personal y espiritual. La violencia de un Dios iracundo pero amoroso, el conflicto con las fuerzas del mal encarnadas en un adversario, la destrucción del mundo creado en una inmensa *conflagratio* (detalle que viene de 2 Pedro 3:10) a fin de volverlo nuevo (Revelación 21:5, «Mira, hago todas las cosas nuevas»), y el final matrimonio con el Prometido, representado como un rapto de alma largamente renuente[71] —todos estos elementos, que se habían vuelto desde hacía mucho lugares comunes de la devoción cristiana, Donne los comprime en catorce versos virtuosistas de un ingenio lleno de seriedad.

La misma tradición de correspondencias históricas y espirituales dio ocasión a Milton para muchos de sus conceptismos serios con los que juega a lo largo de *El paraíso perdido*. Así, Satán lleva consigo al Edén «el abrasado Infierno que arde sin pausa en él / Aun en medio del Cielo»* (IX, 467-468; *cf.* IV, 19-23). Inversamente, como le dice Miguel al caído pero ya arrepentido Adán, si añade a su costosa sabiduría hechos dignos y las virtudes cristianas,

no tendrás ya reparo
En separarte de este Paraíso, sino que has de tener
Un paraíso en tu interior, y más feliz con mucho...**.

estado psicológico que, en cuanto al grado de felicidad, es precisamente equivalente del estado histórico del mundo exterior después del apocalipsis que Miguel acaba de predecir:

pues la Tierra
Entonces será toda Paraíso, mucho más feliz sitio
que el de este *Edén*, y mucho más dichosos días***[72].
(XII, 585-587; 463-465)

Semejantes lecturas espirituales de los textos literales de la Escritura se sitúan en la corriente principal del pensamiento cristiano. Sin embargo, es especialmente afín a nuestra encuesta un modo de interpretación aplicado por los Protestantes de izquierda, los de la Luz Interior, que efectuaban una lectura radicalmente heterodoxa de la historia y la profecía apocalíptica

---

* ... the hot Hell that always in him burns, / Though in mid Heav'n.

** then wilt thou not be loath
To leave this Paradise, but shalt possess
A paradise within thee, happier far—

*** for then the Earth
Shall all be Paradise, far happier place
Than this of *Eden*, and far happier days.

de la Biblia. El más grande representante de esta tradición hermenéutica es Jacob Boehme; pero presentaré a modo de ejemplo a un escritor inglés, Gerrard Winstanley, dirigente de un grupo disidente durante la Revolución puritana, que desarrolló una teoría de comunismo cristiano y en 1649-50 estableció una efímera comunidad de «*Diggers*» [Excavadores] en Surrey[73].

Los panfletos de Winstanley extienden la correspondencia entre la historia espiritual del individuo y la historia bíblica de la humanidad desde las últimas hasta las primeras cosas, de modo que se establezca un paralelo entre la inocencia de Adán en el Edén y la de cada hombre al nacimiento: «un niño que está recién nacido, o hasta que alcanza unos pocos años... es inocente, inofensivo... Y ese es *Adán*, o la especie humana en su Inocencia»[74]. Winstanley, además, altera drásticamente el procedimiento antiquísimo de retener el sentido literal en el texto bíblico como base de los sentidos espirituales ocultos. No sólo atribuye un sentido espiritual a los personajes, lugares, acontecimientos, acciones y doctrinas clave representados en la Biblia, sino que invalida sistemáticamente el sentido literal. El resultado es que la historia bíblica queda completamente interiorizada y el texto entero se convierte tan sólo en un vehículo metafórico sostenido que expresa las fuerzas, estados, conflictos y procesos de los espíritus individuales en el transcurso de su experiencia en la tierra. Toda divinidad doctrinal, afirma Winstanley, se basa en la interpretación de la Escritura por aquellos que «piensan que son sabios y cultos, y los únicos hombres enviados por Dios para predicar el Evangelio», pero en realidad no es otro que «ese gran Dragón, que ha engañado al mundo entero, pues impide a los hombres conocer al Espíritu, confesar que las letras, palabras e historias desnudas son espíritu»[75].

He aquí unos pasajes representativos de Winstanley, la mayoría citados de su central declaración de fe, *The New Law of Righteousness* [La nueva ley de rectitud], que escribió en 1648: «Todo lo que llamáis historia, y habéis chocheado con ella, y la habéis hecho vuestro ídolo, debe verse y sentirse todo dentro de vosotros mismos». Todos sus elementos constitutivos, incluyendo a Adán, a Caín y Abel, a Abraham, a Moisés, a Israel, a la Tierra de Canaán, a Judas, a los jefes de los judíos, a los buenos y malos ángeles —todo eso debe «verse dentro de vosotros mismos» (p. 215)—. Y el cielo y el infierno de los clérigos ortodoxos no son más que las fantasías exteriorizadas de una mente perturbada —«una Doctrina de un espíritu enfermo y débil, que ha perdido su entendimiento... del temple de su propio Corazón y Naturaleza, y así, cae en fantasías, ya sean de regocijo o de pena»; «en verdad no es conocimiento, sino imaginación» (pp. 567-568).

> Quienquiera que adora a Dios de oídas, tal como le dicen otros, no sabe lo que es Dios por la luz que hay dentro de él; o que cree que Dios está en los cielos encima de las nubes; y así reza a ese Dios que imagina

que está allí y en todas partes... ese hombre adora su propia imaginación, que es el Demonio.

(p. 107)

Por consiguiente, vosotros los Predicadores, no digáis más al pueblo que un hombre llamado *Adán*, que desobedeció hace 6.000 años, fue el hombre que llenó a todos los hombres de pecado y de mancha, al comer una manzana... Pues estad seguros de que ese *Adán* está dentro de cada hombre y cada mujer; y es la primera fuerza que se presenta actuando y gobernando en cada hombre.

(p. 176)

Jesucristo a una distancia de ti no te salvará nunca; sino que un Cristo interior es tu Salvador (p. 113). [Pues el espíritu] que es la luz y la vida de Cristo dentro del corazón, descubre toda oscuridad, y libera a la humanidad de la esclavitud; *Y fuera de él no hay ningún Salvador.*

(p. 214)

Al igual que su comienzo y su medio, el final apocalíptico del texto bíblico significa una experiencia personal e interior, no un acontecimiento genérico y exterior. «Ahora el segundo *Adán* Cristo ha tomado el Reino de mi cuerpo, y gobierna en él; *lo convierte en un nuevo cielo, y una nueva tierra, donde habita la Rectitud*» (pp. 173-174). «Y será transformado en una nueva criatura aquel en quien los viejos apetitos corruptos han desaparecido, y toda la fuerza es en él una nueva fuerza» (p. 176). Cuando, en la plenitud de los tiempos, esa fuerza triunfe en el espíritu de todos los individuos, entonces se cumplirán las profecías de la Revelación: «Y cuando esa fuerza universal de la Rectitud cubra la tierra», el mundo será «*una Tierra floreciente de leche y miel,* pletórica de todas las cosas, y cada uno marchará rectamente en la Creación unos para otros... como fue en el comienzo» (p. 181). «Y esa profecía no se cumplirá generalmente hasta ese tiempo. *Rev.* 12:9» (p. 184). «Bien: ese será un gran día de Juicio; el Recto Juez se sentará en el Trono en cada hombre y cada mujer» (p. 206). En consonancia con esto, el paraíso restaurado del Apocalipsis no será una localización fuera de este mundo a la que seremos transferidos después de la muerte; será este mundo mismo, tal como lo experimentarán nuestros sentidos redimidos y glorificados en nuestra existencia terrenal. «Y ahora en ese nuevo cielo y nueva tierra, vive y actúa aquel mismo que es el Rey de la Rectitud... Oh vosotros, los Predicadores de oído, no engañéis más al pueblo contándole que esa gloria no será conocida y vista hasta que el cuerpo yazga en el polvo. Os digo que ese gran misterio ha empezado a aparecer, y debe verse por los ojos materiales de la carne: Y aquellos cinco sentidos que están en el hombre tomarán parte en esa gloria» (p. 170; *cf.* p. 153).

Winstanley recuerda extrañamente a William Blake, que pretendía que un «Sacerdocio» de mentalidad literal había hecho que el hombre olvidara que «Todas las deidades residen en el pecho humano», y para quien el cielo, el infierno y el paraíso no eran lugares exteriores sino estados de espíritu. Reconocemos la similitud en pasajes como éste de *Jerusalem* 77, aunque Blake rehabilita el término «Imaginación» haciéndolo significar no una fantasía enfermiza, sino la facultad de la visión y de la verdad eterna:

> No sé de otra Cristiandad ni de otro Evangelio sino la libertad tanto del cuerpo como del espíritu para ejercer las Divinas Artes de la Imaginación... ¿Qué es el Divino Espíritu? ¿Es acaso el Espíritu Santo otra cosa que una Fuente Intelectual?... ¿Qué son los Tesoros del Cielo que debemos desenterrar para nosotros mismos, son acaso otra cosa que los Estudios y Logros Mentales? ¿Qué son todos los Dones del Evangelio, no son todos ellos Dones Mentales?... ¿Qué es la Dicha del Cielo sino Perfeccionamiento en las cosas del Espíritu? ¿Qué son los Sufrimientos del Infierno sino Ignorancia, Apetito Corporal, Ociosidad y devastación de las cosas del Espíritu?... Trabajar por el Conocimiento es Construir Jerusalem.

El Dios de Winstanley que es exteriorizado y adorado «en los cielos arriba de las nubes» y por consiguiente es en realidad «el Demonio», está emparentado con el Nobodaddy de Blake, el dios del cielo material al que más tarde incorporará en Urizen:

> ¿Por qué estás tú callado e invisible
> Padre del Celo,
> Por qué te ocultas entre nubes
> De todo Ojo indagador?*

Y la insistencia de Winstanley en que el nuevo cielo y la nueva tierra apocalípticos serán el mundo existente tal como lo perciben los «cinco sentidos que hay en el hombre» glorificados sugiere la afirmación de Blake de que, aunque «la antigua tradición de que el mundo se consumirá en fuego» es verdadera, lo es en el sentido de que «éste desaparecerá por un perfeccionamiento del goce sensual», pues «si se limpiaran las puertas de la percepción, cada cosa aparecería al hombre tal como es, infinita»[76].

Este paralelismo entre Blake y Winstanley (veremos en un capítulo posterior que se extiende también al mito central de Blake de la caída como escisión del hombre primigenio) no debe sorprendernos. Cuando

---

* Why art thou silent & invisible
Father of Jealousy,
Why dost thou hide thyself in clouds
From every searching Eye?

Blake declaró calurosamente que «todo lo que sabía estaba en la Biblia», añadió en seguida, nos dice H. C. Robinson, que «entiende por la Biblia el sentido espiritual»[77]; y el «sentido espiritual» de Blake derivaba de la tradición indígena inglesa de una hermenéutica radical de la Luz Interior, que había asimilado ya la doctrina boehmenista y otras doctrinas exóticas, y que siguió propagándose por medio de ésta o la otra de las sectas divergentes en el Londres de los días de juventud de Blake. Pero nótese que la drástica interiorización de los poderes de la divinidad en Winstanley también se acerca —no como credo explícito, sino como manera de pensar— a los anuncios de Wordsworth de ese alto tema poético:

...Del Genio, de la Fuerza,
De la Creación y de la Divinidad misma
He estado hablando, pues mi asunto ha sido
Lo que pasó dentro de mí...
Es éste, con verdad, un argumento heroico*.

(*El preludio,* III, 171-182)

Y si buscamos la poesía de Wordsworth en su Prospectus, encontramos que lo que al principio parecía singular en sus afirmaciones tiene ahora una resonancia familiar. La región principal de su canción es «el Espíritu del Hombre», pero al explorar ese reino interior, el poeta pasará, sin alarma, junto a la Deidad exteriorizada —«todo terror... / Que haya surgido nunca en forma personal»— que es el iracundo y tronante Jehová del Apocalipsis, entronizado en el empíreo entre su «coro / Vociferante de los Ángeles»**. Nuestros oídos están afinados ahora a los ecos del Libro de la Revelación en el pasaje de Wordsworth:

> E inmediatamente estaba yo en el espíritu y, mirad, se levantó un trono en el cielo, y uno estaba sentado en el trono... Y todo alrededor del trono había veinticuatro asientos... Y del trono salían rayos y truenos y voces... Y oí la voz de muchos ángeles todos alrededor del trono y las bestias y los ancianos: y su número era diez mil veces diez mil, y miles de miles[78].

* Of Genius, Power,
Creation and Divinity itself
I have been speaking, for my theme has been
what pass'd within me...
This is, in truth, heroic argument.

** ... the Mind of Man [....] all terror... That ever was put forth in personal form [...] choir of shouting angels.

Tampoco ningún infierno exteriorizado ni «cosa alguna de más ciega ausencia, vaciada / Con ayuda del sueño...»*, nos dice Wordsworth, podrán igualarse al temor y el temblor que sentimos cuando miramos las profundidades del espíritu humano. Mientras el poeta marcha por la región del espíritu, la belleza (en una frase bíblica) «alza sus tiendas» a cada hora ante él. Todo apunta hacia «la hora bienaventurada» que es la versión wordsworthiana de las bodas sagradas al final de los tiempos. Este acontecimiento se transporta sin embargo del futuro indefinido al presente de la experiencia, y se traduce de una intervención exterior a un acto de visión espontánea, en el que el Cordero y la Nueva Jerusalem quedan sustituidos por el espíritu del hombre como prometido y la naturaleza como prometida. Pero esa «gran consumación» bastará sin embargo para crear el paraíso restaurado predicho en el Apocalipsis —aunque la sintaxis de Wordsworth deja en suspenso si el paraíso original era una verdadera «historia no más de cosas idas, / O una mera ficción de lo que nunca ha sido»—**. Además, esa recreación del mundo que puede llevar a cabo un espíritu individual aquí y ahora, «los poderes progresivos... / De la especie entera», se cumplirán tal vez algún día universalmente. Mientras tanto la anunciación profética por el poeta de las altas posibilidades humanas efectuará, en quienes lo escuchen y le crean, el correlato espiritual de la resurrección del último día —un despertar del «sueño / De la Muerte»—. «Tal es», proclama altivamente Wordsworth, «nuestro alto argumento».

5. Caminos alternativos del milenio: progreso y revolución

Gerrard Winstanley no sólo previó en 1648 un futuro en que el triunfo general del Espíritu en los espíritus individuales inauguraría una nueva tierra; anunció también que la Revolución puritana que estaba en marcha por entonces señalaba el comienzo de unos tiempos gloriosos en Inglaterra, y que ese acontecimiento, por contagio mundial, efectuaría el milenio universal profetizado en Daniel y en la Revelación. El nuevo David, que es la «nueva Ley de rectitud»,

> llega ahora a reinar, y las Islas y Naciones de la tierra se someterán todas a él; descansará en todas partes, pues su bendición llenará todos los lugares: Todas las partes de la Creación donde sigue estando la maldición serán sacudidas y movidas.
>
> (p. 152-153)

* blinder vacancy scooped out
By help of dreams.

** history... of departed things
Or a mere fiction of what never was.

Pero ya está hecho, está hecho, está hecho, no habrá ya tiempo para ti... Oh, regocíjate, regocíjate, pues los tiempos en que el Señor Dios omnipotente reinará en toda la tierra están empezando.

(p. 207-209)

Veremos que a principios de la década de 1790 Wordsworth, junto con Blake y varios otros contemporáneos, se regocijaba en una seguridad parecida de que la revolución de su época desembocaría en un paraíso terrenal, y también que las antiguas expectativas milenaristas de estos escritores influyeron en los temas de sus producciones imaginativas posteriores. Para indicar las complejas interrelaciones entre esos diversos asuntos, tendré que pasar brevemente de las interpretaciones espirituales del Apocalipsis a algunas interpretaciones literales e históricas de los acontecimientos que éste prometía.

La extendida y persistente expectativa de que la historia ha de terminar de una vez por todas en un nuevo cielo y una nueva tierra es exclusiva de la civilización judeo-cristiana[79], y ha tenido un efecto poderoso e ineluctable en la formación del pensamiento tanto secular como religioso. El elemento explosivo de la profecía apocalíptica era el milenio. La anticipación de un reino celestial, que se alcanzaría sólo después del final de la creación, no significaba ninguna amenaza al orden establecido del mundo. Pero en su componente milenarista (o quiliástico, según el término griego), el texto bíblico denunciaba el estado presente del mundo como irremediablemente malo y prometía la pronta intervención de Dios para aniquilar todos los estados e instituciones existentes a fin de establecer Su reino, no en los cielos, sino en la tierra; y esto constituía una patente amenaza al *status quo*. Durante los siglos de espera de la llegada de lo que al principio se había esperado de manera inminente como la segunda Venida[80], la propia Iglesia había pasado de la situación de una pequeña secta perseguida a una posición de poder dominante, y la capital de la cristiandad había pasado a ser aquella misma Roma que había sido la pagana y obscena Babilonia del Libro de la Revelación. A principios del siglo v Agustín, en *La ciudad de Dios,* siguiendo a algunos precedentes anteriores, interpretó la promesa bíblica del milenio como una alegoría que significaba el Reino invisible y espiritual de Dios que había sido inaugurado de hecho por la primera Venida de Cristo. En lo sucesivo la interpretación figurativa del reino terrenal se convirtió en la doctrina establecida de la Iglesia, y el milenarismo literal se vio como una aberración.

El concepto, sin embargo, de un estado final de felicidad literal en esta tierra, comparable, o (según una opinión bastante común) mejor que el paraíso perdido de los comienzos, seguía siendo tema de sabios comentarios y abstrusas computaciones aritméticas; seguía también vigorosamente vivo en el pensamiento y el arte populares, y estallaba repetidamente en febriles expectativas del inminente retorno de Cristo Rey. Y en el período

creciente secular de después del Renacimiento, no menos que en las primeras épocas cristianas, hemos seguido viviendo en un medio intelectual que está orientado, según la frase de Tennyson, hacia «un lejano acontecimiento divino hacia el que avanza la creación entera» —suposición tan profunda y extendida, y muchas veces tan transformada respecto de su prototipo bíblico, que ha sido fácil pasar por alto tanto su peculiaridad como su fuente—. La presión de esa orientación milenarista ha ayudado a dar forma a importantes elementos del pensamiento occidental que no tienen paralelo cercano en las culturas que se han desarrollado fuera de la órbita hebreo-cristiana.

Uno de esos elementos es la teoría de un progreso histórico general, continuo e ilimitado, lo mismo en el reino moral que en el intelectual y en el material. Historiadores como J. B. Bury solían atribuir la inauguración y rápida expansión de esta idea después del Renacimiento a los conspicuos adelantos de la ciencia, la tecnología y las artes prácticas, y al optimismo engendrado por los descubrimientos geográficos, la colonización extranjera y la expansión comercial y económica[81]. Recientemente, sin embargo, algunos historiadores revisionistas de la idea de progreso —entre ellos Carl Becker, Ronald S. Crane y últimamente Ernest Tuveson con convincente detalle— han subrayado el hecho importante de que el concepto de un progreso inevitable y omnicomprensivo se desarrolló dentro del marco existente del prospectivismo cristiano, en una cultura largamente predispuesta a esperar un futuro inevitable de absoluto bienestar moral y material en la tierra[82]. Parece claro que el desarrollo moderno de la idea de un progreso general tuvo múltiples causas, y que los grandes adelantos del post-Renacimiento en las ciencias y las artes aplicadas entró en un esquema preexistente de expectativa histórica, pero a la vez alteró drásticamente ese esquema. Por primera vez los hombres parecían haber desarrollado maneras de alcanzar el anticipado estado de abundancia y felicidad de manera gradual y pacífica y no de manera abrupta y catastrófica, y por medios humanos y materiales, sin necesidad de una súbita expedición de alivio de los cielos.

En este contexto, los puntos de vista de Francis Bacon sobre el progreso son especialmente pertinentes, porque era tenido en extraordinaria estima por Wordsworth, y por Coleridge y Shelley también. (Wordsworth clasificaba a Bacon, con Milton y Shakespeare, como un hombre en el que tenía su altar «todo cuanto de la divinidad del intelecto los habitantes de este planeta pueden esperar que alguna vez resida entre ellos»[83].) Como los primeros apologistas cristianos, Bacon veía la teoría cíclica como el enemigo específico de su misión: «Con mucho el más grande obstáculo al progreso de la ciencia» es la desesperación que engendra la suposición de «que en la revolución de los tiempos y de las edades del mundo las ciencias.... en una etapa... crecen y florecen, en otra se marchitan y decaen, pero de tal manera que cuando han alcanzado cierto punto y condición ya

no pueden avanzar más». Él se propone, por el contrario, «dar esperanza»; en esa tarea «el comienzo es de Dios», como también su fin destinado: según su lectura, la profecía de Daniel «tocante a las últimas épocas del mundo: "Muchos irán aquí y allá, y el conocimiento se acrecentará"» significa que la exploración del globo «y el adelanto de las ciencias están destinados por el hado, es decir, por la Divina Providencia, a encontrarse en la misma época»[84].

El esquema de Bacon es el del avance inmediatamente posible (o, como sugiere en el pasaje que he citado, providencialmente necesario e inevitable) del dominio del hombre sobre la naturaleza y sobre las condiciones materiales de su bienestar por medio de la aplicación de la ciencia experimental. En este esquema, sin embargo, los datos básicos siguen siendo los de la historia bíblica, aunque en una interpretación especial de sus episodios decisivos, pasados y futuros. La caída, dice Bacon, tuvo un doble aspecto, moral y cognitivo, pues el hombre «cayó al mismo tiempo de su estado de inocencia y de su dominio sobre la creación. Una y otra de estas pérdidas pueden sin embargo repararse en parte incluso en esta vida: la primera, por la religión y la fe; la última, por las artes y la ciencia»[85]. La caída cognitiva del hombre se debió a la pérdida de «aquel puro e incorrupto saber natural por el cual Adán dio nombres a las criaturas según su propiedad», y esa pérdida representó un divorcio y separación del espíritu respecto de la naturaleza o (en los términos de los poderes mentales implicados) de los sentidos empíricos respecto de la razón. La meta de *La gran instauración* de Bacon es investigar «si ese comercio entre el espíritu del hombre y la naturaleza de las cosas... puede por algún medio restaurarse en su condición perfecta y original», mediante el establecimiento «para siempre de un matrimonio leal y legal entre la facultad empírica y la racional, cuyo malvado y malhadado divorcio ha lanzado en la confusión todos los asuntos de la familia humana»[86]. Semejante matrimonio proclamará nuestra entrada en el «reino del hombre», que es estrechamente equivalente de nuestra entrada en el Reino moral de Dios que nos fue prometido en los días más recientes; pues será un retorno a la condición del Edén original por la vía de la recuperación en el hombre de la «pureza e integridad» del espíritu de un niño: con «el entendimiento enteramente liberado y limpio, la entrada en el reino del hombre, fundada en las ciencias» es algo «no muy diferente de la entrada en el reino del cielo, donde nadie puede entrar salvo como un niño»[87]. Esta purga y reintegración del espíritu ha de alcanzarse eliminando, o por lo menos controlando, los «ídolos, o fantasmas», ya sean innatos ya adquiridos, de la falsa filosofía, que distorsionan las relaciones entre el espíritu y el mundo. En un pasaje climático de *La gran instauración*, Bacon proclama que su tarea no es otra que un prothalamion que celebra el próximo matrimonio del espíritu redimido (es decir, el espíritu que ha recobrado su pureza e integridad originales en la percepción) con el universo exterior:

> La explicación de cuyas cosas, y de la verdadera relación entre la naturaleza de las cosas y la naturaleza del espíritu, es como el adorno y decoración de la cámara nupcial del espíritu y el universo, con asistencia del bien divino, de cuyo matrimonio hemos de esperar (y sea éste el rezo del canto nupcial) que nacerán asistencias para el hombre, y un linaje y raza de invenciones que podrán hasta cierto punto colmar y superar las necesidades y miserias de la humanidad[88].

Encontramos pues, inesperadamente, en el «canto nupcial» de Bacon un estrecho equivalente del «poema de bodas» de Wordsworth en el Prospectus, que celebra las bodas del espíritu del hombre «con el buen universo» y la «creación» de un mundo paradisíaco que será logrado por su «poder mezclado». Mi intención no es pretender que Wordsworth sacó su concepto e imaginería de la prosa de Bacon —esas cosas pertenecen al dominio público de la cultura occidental—, sino únicamente mostrar cómo la persistente asociación bíblica de la caída y de la infidelidad del hombre con la separación y el divorcio, y de la redención del hombre y de su mundo con la unión del prometido y la prometida, fomentaron notables paralelos metafóricos en pensadores preocupados de maneras seculares con el próximo reino del hombre, aun cuando esas maneras sean tan diversas como el entendimiento científico purgado de Bacon y la imaginación poética liberada de Wordsworth. Y sea cual sea la relación entre esos dos escritores, el paralelo baconiano hace resaltar el hecho de que en el Prospectus Wordsworth intenta consagrarse a la idea del progreso gradual de toda la especie humana hacia la gran consumación:

> mi voz proclama
> Cómo el espíritu individual de manera exquisita
> (Y no menos quizá las fuerzas progresivas
> De nuestra especie toda) al mundo externo
> Está adecuado...*.

Además, en *La gran instauración,* muy pocas páginas después del anuncio de su «canto nupcial», Bacon procede a describir la relación válida del ojo investigador con la naturaleza (preparatorio del logro de un apocalipsis científico de la naturaleza) con palabras notablemente parecidas a las declaraciones de Wordsworth sobre la necesidad en el poeta de mantener la vista fija en su objeto:

---

* my voice proclaims
How exquisitely the individual Mind
(And the progressive powers perhaps no less
Of the whole species) to the external World
Is fitted...

> Y todo depende de mantener el ojo firmemente fijado sobre los hechos de la naturaleza y de recibir así sus imágenes simplemente como son. Pues Dios prohíbe que demos un sueño de nuestra propia imaginación por un cartabón del mundo; más bien nos concede graciosamente escribir un apocalipsis o verdadera visión de los pasos del Creador impresos en sus creaturas... Por lo cual si nos atareamos en tus obras con el sudor de nuestra frente, tú nos harás participantes de tu visión y de tu sabbath[89].

Con todo, más pertinente a nuestra preocupación que la teoría de un progreso general rectilíneo es un modo de pensamiento histórico que es mucho más primitivo, que no obstante en los tiempos recientes ha recibido una subestructura elaborada y refinada de sanciones teóricas. Se trata de la creencia en una revolución inminente, cuyo efecto sobre el bienestar de la humanidad será súbito, absoluto y universal. La concepción y la conducción de una rebelión local contra un individuo o grupo o nación opresivos ha ocurrido sin duda en todas las épocas y en todos los lugares. Pero son peculiarmente occidentales, y relativamente recientes, la doctrina y la puesta a prueba de una revolución total, que se concibe que posee muchos de estos atributos o todos ellos: (1) la revolución, gracias a una explosión de violencia y destrucción ineluctable y purificadora, reconstituirá el orden político, social y moral existente de manera absoluta, desde sus cimientos mismos, y así (2) traerá abruptamente, o en un tiempo notablemente corto, el cambio de la presente era de profundo mal, sufrimiento y desorden a una era de paz, justicia y condiciones óptimas para la felicidad general; (3) será dirigida por una *élite* militante que encontrará unidas contra ella las fuerzas dedicadas a preservar los males presentes, consolidados en una institución o clase o raza específicas; (4) aunque se originará en un momento y lugar particulares y críticos, se extenderá a todas partes por irresistible contagio hasta incluir a toda la especie humana; (5) sus beneficios durarán mucho tiempo, tal vez para siempre, porque la transformación de las circunstancias institucionales y el ambiente cultural del hombre curará el malestar intelectual y espiritual que le ha llevado a su actual predicamento; y (6) es inevitable, porque está garantizada por un algo, ya sea trascendental o inmanente, que no es nosotros mismos y que explica el triunfo ineluctable de la total justicia, comunidad y felicidad en la tierra.

En sus formas más recientes y fatales, esa doctrina ha pretendido en general basar sus predicciones en un razonamiento válido a partir de la experiencia histórica. Pero el curso de la historia no ofrece ninguna base válida para una certidumbre a gran escala sobre el futuro[90]; o en todo caso, si la historia del hombre desdichado muestra algo, demuestra que no tenemos motivo para esperar una perfección radical ni en la naturaleza moral del hombre ni en sus instituciones políticas, económicas y sociales. La doctrina de la revolución absoluta no tiene una base empírica, sino en última instancia teológica; su certidumbre es una fe en la Providencia, una

Providencia convertida en su equivalente secular de una teología inmanente, o necesidad dialéctica, o las leyes científicas que imponen los acontecimientos históricos; y su prototipo es la expectativa profundamente arraigada y generalizada en el mundo occidental, garantizada por un texto infalible, de un cambio abrupto, cataclismático y omnicomprensivo que, después de un indispensable preliminar de feroz destrucción, resultará en la perfección de un paraíso terrenal para una humanidad redimida. O sea que sus raíces están en el esquema bíblico de una historia apocalíptica.

La tentativa de traducir la profecía de la Escritura en acción revolucionaria ha sido un fenómeno recurrente; especialmente, como lo ha mostrado Norman Cohn en *The Pursuit of the Millennium* [La búsqueda del Milenio], en países protestantes, en una época de rápido desarrollo comercial o industrial, y donde existe una clase amplia y oprimida de trabajadores[91]. Los siglos XV y XVI en la Europa del norte —la época de los taboritas, de Thomas Müntzer y de Juan de Leyden, el «Mesías de los Últimos Días»— fueron una época de diversos movimientos para acelerar el inminente reino divino por medio de una lucha contra los poderes establecidos del mal[92]. Otro período semejante fue el de las guerras civiles en la Inglaterra del siglo XVII, época en la que encontramos fervientes expectativas escatológicas entre las diversas sectas radicales de los ejércitos parlamentarios, especialmente los «Hombres de la Quinta Monarquía» (nombre que proviene del apocalipsis de Daniel) que, a fuer de santos en el ejercito de Cristo «el General», se propusieron desempeñar su papel en los violentos preliminares de la fundación de Su reino en la tierra[93]. Gerrard Winstanley, como sabemos, instaba a Inglaterra a regocijarse de que «los tiempos en que el Señor Dios omnipotente reinará en toda la tierra están empezando»; y el propio Oliver Cromwell expresó su convicción de que «Yo soy uno de esos cuyo corazón ha salido a esperar unas dispensaciones extraordinarias, según aquellas promesas que había proclamado de las cosas que habrán de cumplirse en tiempos ulteriores, y no puedo dejar de pensar que Dios las está empezando»[94]. El sentimiento de un inminente reino terrenal inflamaba también la imaginación de Milton, que esperaba confiado el advenimiento en la verde y apacible tierra de Inglaterra del «Eterno y pronto esperado Rey» que «abrirá las Nubes para juzgar los varios Reinos del Mundo... proclamando tu universal y dulce *Monarquía* a través del Cielo y la Tierra»; aquel día se escuchará a «alguien» (sin duda él mismo) cantando canciones apropiadas a esa gran consumación, «altas *melodías* en nuevas y elevadas *Medidas* para cantar y celebrar las *divinas Mercedes* y los *maravillosos Juicios* en esta Tierra para todas las Edades». En *Animadversions*, Milton reiteró su expectativa de la figura tradicional del matrimonio apocalíptico:

> Tu Reino está ahora al alcance de la mano, y tú de pie en la puerta. Sal de tus Reales Cámaras, oh Príncipe de todos los Reyes de la tierra...

pues la voz de tu Prometida te llama, y todas las creaturas suspiran por ser renovadas[95].

Para volver a la época de nuestro asunto principal: la última parte del siglo XVIII fue otra época de expectativa apocalíptica en que la gloria y la promesa de la Revolución norteamericana, y más aún los primeros años de la Revolución francesa, revivieron entre muchos no conformistas ingleses la excitación milenarista de Milton y otros predecesores del siglo XVII. Y en el período formativo de sus vidas, algunos poetas románticos importantes —incluyendo a Wordsworth, Blake, Southey, Coleridge y más tarde, según era su costumbre, Shelley— compartieron esa esperanza en la Revolución francesa como el portento de la felicidad universal, como también la compartieron Hölderlin y otros jóvenes radicales en Alemania. Aunque esos escritores pronto perdieron la confianza en un milenio acarreado por los medios de la revolución violenta, no abandonaron la forma de su visión anterior. En muchos importantes filósofos y poetas, el pensamiento y la imaginación románticos siguieron el pensamiento e imaginación apocalípticos, característicos de esa época, incluyendo la obra cuyo argumento anunció Wordsworth en su Prospectus como la posibilidad de un paraíso terrenal que sería simple producto del día común. Los detalles de ese cambio generalizado en las bases de la esperanza, desde la revolución política hasta los poderes propios de la conciencia humana será tema de posteriores comentarios.

6. Sobrenaturalismo natural

Empecé con el «*Prospectus* del designio y alcance» que da Wordsworth de su tentativa de obra maestra y seguí, a través del principal modelo de Wordsworth, con lo que sin duda parece una excursión desordenada por el designio e imaginería de la historia bíblica y por las diversas interpretaciones posteriores de los acontecimientos centrales que tienen lugar entre las primeras y las últimas cosas. Este trasfondo de texto y exégesis bíblicos se mostrará sin embargo repetidamente pertinente para nuestro entendimiento de los logros del romanticismo. Pues el hecho es que muchos de los elementos más distintivos y recurrentes tanto en el pensamiento como en la literatura de esa época tenían su origen en conceptos, imágenes y patrones argumentales teológicos, que, según los términos de Wordsworth, fueron trasladados a los hombres «como seres naturales en la fuerza de la naturaleza», que viven en «el mundo / Nuestro de todos, sitio donde al fin, / Hallamos nuestra dicha, y si no, no la hallamos»*. (*El preludio*, III,

* ... as natural beings in the strength of nature... in the world / Of all of us, the place in which, in the end, / We find our happiness, or not at all».

194; 726ss.). El fenómeno es conspicuo, y no ha escapado a la atención de los críticos e historiadores. Si a pesar de ello seguimos sin darnos cuenta de hasta qué punto los conceptos y patrones de la filosofía y la literatura románticas son una teología desplazada y reconstituida, o también una forma secularizada de la experiencia devota, se debe a que seguimos viviendo en lo que sigue siendo esencialmente una cultura bíblica, aunque con manifestaciones derivadas más que directas, y tomamos fácilmente nuestras maneras hereditarias de organizar la experiencia por las condiciones de la realidad y las formas universales del pensamiento. Pierre Proudhon, abogado militante él mismo del «ateísmo humanitario», reconoció hace mucho su imposibilidad de escapar de las fórmulas religiosas que, puesto que están tramadas en la tela de nuestro lenguaje, controlan la articulación de nuestros pensamientos:

> [Me veo] obligado a proceder como un materialista, esto es, por observación y experiencia, y a concluir en el lenguaje de un creyente, porque no existe otro; sin saber si mis fórmulas, teológicas a pesar mío, deben tomarse como literales o como figuradas... Estamos llenos de la Divinidad, *Jovis omnia plena;* nuestros monumentos, nuestras tradiciones, nuestras leyes, nuestras ideas, nuestros lenguajes y nuestras ciencias, están todos infectados de esa indeleble superstición, fuera de la cual no somos capaces ni siquiera de hablar y actuar, y sin la cual simplemente no pensamos[96].

La asimilación de los elementos bíblicos y teológicos a marcos de referencia seculares o paganos empezó con el establecimiento del cristianismo, y se aceleró inmensamente a partir del Renacimiento y hasta el siglo XVIII. Lo que es excepcional en el período que empieza en la década de 1790 es el alcance de esa empresa, y el carácter deliberado con que a menudo se llevó a cabo. Una conspicua tendencia romántica, después del racionalismo y el decoro de la Ilustración, fue un regreso al drama severo y a los misterios superracionales de la historia y las doctrinas cristianas y a los violentos conflictos y abruptos giros de la vida interior cristiana, que gira en torno a la destrucción y la creación, el infierno y el cielo, el exilio y la reunión, la muerte y la resurrección, el desaliento y la alegría, el paraíso perdido y el paraíso recobrado. (Echando una mirada de conjunto al panorama contemporáneo, Carlyle observó sardónicamente que los hombres no pueden vivir mucho tiempo sin el diablo.) Pero puesto que vivían, inevitablemente, después de la Ilustración, los escritores románticos revivieron esos antiguos asuntos con una diferencia: se proponían salvar el conjunto de la historia y el destino humanos, los paradigmas experienciales y los valores cardinales de su herencia religiosa reconstituyéndolos de una manera que los hiciera ineluctablemente aceptables, así como emocionalmente pertinentes, para los tiempos presentes.

Esta empresa general es visible en casi todos los metafísicos y poetas más importantes del período, particularizada en la medida en que un escritor particular fuese cristiano, teísta, agnóstico o ateo. Los primeros escritos filosóficos de Schiller, Fichte, Schelling, y sobre todo Hegel, se proponían, a menudo de manera explícita, retener lo que seguía siendo válido en los mitos, o lo que Hegel llamaba la «representación-imagen», del relato bíblico, traduciéndolo a los conceptos y al esquema de la filosofía especulativa. El poeta arquetípico de William Blake, Los, trabajando en la construcción de la ciudad imaginativa de Golgonooza, declara que «tiene que crear un Sistema» o quedar esclavizado por los sistemas preelaborados del credo, las instituciones y la moralidad cristianos al uso (*Jerusalem*, I, 10). Los escritores contemporáneos de Alemania anunciaban también la necesidad de lo que Friedrich Schlegel llamaba una «nueva mitología», que se formaría «desde las extremas profundidades del espíritu» y que serviría de cimiento unificador de toda la poesía moderna; preveía su inminente desarrollo a partir de una síntesis entre la interioridad revolucionaria del idealismo filosófico y las revelaciones de la ciencia física contemporánea[97]. Friedrich Schlegel estaba de acuerdo en que en el momento presente «cada individuo verdaderamente creativo tiene que inventar una mitología para él mismo», y veía en la *Naturphilosophie* contemporánea el esbozo de una mitología universal que armonizaría el mito griego y las pretensiones aparentemente antitéticas de la cristiandad[98]. Coleridge, que desde su época de madurez era un cristiano profeso, llevó a cabo una lucha de toda la vida para salvar lo que le parecía el mínimo irreductible del credo cristiano dentro de un sistema metafísico esencialmente secular; mientras que por su lado Shelley, que declaraba que «la *Divina Commedia* y *El paraíso perdido* han conferido a la mitología moderna una forma sistemática»[99], se proponía asimilar lo que parecía intelectual y moralmente válido de esa mitología a su propia visión del mundo agnóstico y esencialmente escéptica. John Keats, cuya postura filosófica era la de un naturalismo humanístico, se esforzaba por proyectar su propio «sistema de Salvación»[100] en la forma de los mitos clásicos modificados de *Hyperion* y *La caída de Hiperión* [*The Fall of Hyperion*]. «El Mythus de la religión cristiana», observa el protagonista de Carlyle en *Sartor Resartus*, «no tiene en el siglo XVIII el aspecto que tenía en el VIII», y anuncia que la gran necesidad de la época es «encarnar el Espíritu divino de esa Religión en un nuevo Mythus». La afirmación de Carlyle a principios de la década de 1830 define precisamente un esfuerzo esencial de la generación precedente; a sus resultados podemos aplicar otra frase de *Sartor Resartus* —«Sobrenaturalismo Natural»[101]—, pues la tendencia general era naturalizar, en diversos grados y por diferentes caminos, lo sobrenatural y humanizar lo divino.

T. E. Hulme reconocía esa tendencia y la apreciaba, a su manera abrupta, hace medio siglo: «El romanticismo, entonces, y esta es la mejor

definición que puedo dar de él, es religión derramada»[102]. Hulme, que consideraba que era un acto de valentía mirar de frente los propios dogmas, denigraba los esfuerzos románticos como una falta de nervio. Pero el historiador del período no necesita aceptar esta valorización, ni la de otros comentadores no ortodoxos que lo consideran no como un signo de debilidad, sino como un despliegue de excesiva imaginatividad. La empresa romántica fue una tentativa de mantener el orden cultural heredado contra lo que a muchos escritores les parecía la inminencia del caos; y la resolución de ceder lo que estuviera uno convencido que había que ceder de la estructura dogmática subyacente del cristianismo, pero salvando a la vez lo que pudiera uno salvar de su pertinencia y sus valores experienciales, el historiador desinteresado puede verla sin duda como un despliegue de integridad y de valentía. Es indudable que los más grandes escritores románticos, mientras fueron jóvenes y audazmente exploradores, se ganaron el derecho a sus puntos de vista gracias a una dura lucha. Wordsworth, anunciando en *El hogar en Grasmere* su misión, que acaba de descubrir, «enseñado por la divinidad... de hablar como he sentido / De aquello que en el hombre es humano o divino», insiste en que «la búsqueda sin mella» comprende sus riesgos y altos desafíos:

de enemigos
Con los cuales luchar, de una victoria que alcanzar,
Barreras que saltar, negrura que explorar*[103].

Y en un manuscrito del Prospectus se describe a sí mismo, el «transitorio Ser que ha contemplado / Tal Visión», como

En parte un simple ciudadano, en parte
Un forajido, un merodeador de sus tiempos**.

Esos versos indican hasta qué punto Wordsworth consideraba audaz su tentativa de trasladar su guarida y la región principal de su canción del cielo, Jehová, y el infierno, al «Espíritu del Hombre» en el acto de encontrar lo que sería suficiente.

Mi última frase hace eco deliberadamente a Wallace Stevens, como recordatorio de que la tentativa romántica de salvar la experiencia y los valores tradicionales acomodándolos a las premisas que podía defender una época posterior ha seguido siendo una preocupación de primer orden de los poetas postrománticos. Stevens identificaba expresamente la meta «de

---

* of foes
To wrestle with, and victory to complete,
Bounds to be leapt, darkness to be explored.

** In part a Fellow-citizen, in part
An outlaw, and a borderer of his age.

la poesía moderna» como la tentativa de convertir el contexto y los agentes y el lenguaje de la Escritura en

> El poema del espíritu en el acto de hallar
> Lo que sea suficiente. No siempre tuvo
> Que encontrar: la escena estaba en pie; y repetía
> Lo que había en el guión.
> Entonces cambió el teatro
> Y fue distinto. Su pasado era un recuerdo.
> Ha de ser vivo, para aprender el habla del lugar*[104].

Entre los poetas modernos ninguno está más cerca de algunas de las formulaciones de Wordsworth que Stevens, de tal modo que sus diferencias respecto de su predecesor resaltan con especial prominencia. Wordsworth, como sabemos, no creía que *El recluso* fuera una epopeya sino un poema por el cual renunció a su anterior esperanza de soplar en «la trompeta heroica»[105], pero al tomar el relevo del papel de Milton, se hizo eco a menudo de la voz heroica de Milton así como del idioma de la profecía bíblica. Stevens rechazaba explícitamente tanto la postura profética como la voz épica:

> Decir cosas más que humanas con voz humana,
> Eso no es posible; decir cosas humanas
> Con más que humana voz, tampoco eso es posible;
> Hablar humanamente desde lo alto o lo hondo
> De las cosas humanas, eso es hablar con máxima agudeza**[106].

En lugar de la tradición que Wordsworth había heredado de Milton, encontramos en Stevens unas cualidades más cercanas al naturalismo, la resignación sin ilusiones y el epicureísmo de un poeta cósmico más antiguo: Lucrecio. Pero dentro del marco y el tono alterados de las meditaciones de Stevens sigue habiendo una notable continuidad con Wordsworth. ¿No ha de encontrar, pregunta a propósito de su protagonista en *Sunday Morning* [Mañana de domingo],

---

* The poem of the mind in the act of finding
What will suffice. It has not always had
To find: the scene was set; it repeated what
Was in the script.
Then the theatre was changed
To something else. Its past was a souvenir.
It has to be living, to learn the speech of the place.

** To say more than human things with human voice,
That cannot be; to say human things with more
The human voice, that, also, cannot be;
To speak humanly from the height or from the depth
Of human things, that is acutest speech.

En algún bálsamo o belleza de la tierra
Cosas que amar como celeste pensamiento?
En sí misma ha de vivir la divinidad...
¿Fallará nuestra sangre? ¿O ha de llegar a ser
Sangre del paraíso? ¿Y la tierra ha de parecer
El paraíso todo lo que podemos conocer?...
No hay guarida de la profecía,
Ni hay quimera del sepulcro,
Ni subsuelos de oro, ni isla
Melodiosa, donde encuentren su casa los espíritus,
Ni hay un sur visionario, ni brumosa palmera
Remota en celestial colina, que ha durado
Como dura el verdor de los abriles; o que deba durar
Como el recuerdo en ella de pájaros despiertos,
O su deseo de junio y de anochecer, sugerido
Por la consumación de unas alas de golondrina*.

Stevens representa el cavilar en la soledad de una mujer moderna mientras saborea los lujos de su desayuno dominical en un marco brillante y nada wordsworthiano de sol, alfombra, café y naranjas, y una cacatúa verde. En estos discretos versos reconocemos sin embargo algo que se aproxima al alto argumento del poeta romántico que (mientras «la Belleza —viva Presencia en esta tierra—» esperaba en su umbral) proclamaba el poder del espíritu del hombre para realizar un equivalente de «El Paraíso, y esos bosques / Elisios, Campos Bienaventurados», por medio de la «consumación» de una unión con la tierra común que exigirá de nosotros «nada más que lo que somos».

---

* In any balm or beauty of the earth,
Things to be cherished like the thought of heaven?
Divinity must live within herself...
Shall our blood fail? Or shall it come to be
The blood of paradise? And shall the earth
Seem all of paradise that we shall know?...
There is not any haunt of prophecy,
Nor any old chimera of the grave,
Neither the golden underground, nor isle
Melodious, where spirits gat them home,
Nor visionary south, nor cloudy palm
Remote on heaven's hill, that has endured
As April's green endures; or will endure
Like her remembrance of awakened birds,
Or her desire for June and evening, tipped
By the consummation of the swallow's wings.

NOTAS

[1] A Thomas de Quincey, 6 de marzo de 1804; *The Letters of William and Dorothy Wordsworth: The Early Years 1787-1805;* ed. E. de Selincourt & Chester L. Shaver (2.ª ed., Oxford, 1967), p. 454.

[2] Prefacio a *The Excursion, The Poetical Works of William Wordsworth,* ed. E. de Selincourt & Helen Darbishire (5 vols., Oxford, 1940-1949), V, 2. Pruebas de que *La excursión* está incompleta, y una estimación de la longitud proyectada de *El recluso,* se encontrarán en Lionel Stevenson, «The Unfinished Gothic Cathedral», *University of Toronto Quarterly,* XXXII (1963), 170-183.

[3] En *The Poetical Works,* V, 363-372, y en *The Prelude,* ed. E. de Selincourt & Darbishire (2.ª ed., Oxford, 1959), pp. xxxii-xl, se dan descripciones resumidas de la historia de *El recluso.* Se encontrará un comentario detallado de sus intrincados problemas en la tesis doctoral de John Finch *Wordsworth, Coleridge, and "The Recluse", 1798-1814,* Cornell University, 1964.

[4] Véase en el Apéndice a ese libro los diversos esbozos del Prospectus de Wordsworth y el problema de su fechación.

[5] *The Poetical Works,* V, 2. En una carta a Sir George Beaumont del 3 de junio de 1805 (*Letters: The Early Years,* p. 594), Wordsworth había descrito *El preludio* como «un corto pórtico a *El recluso,* parte del mismo edificio».

[6] Prefacio a los *Poems* de 1814, *Literary Criticism of William Wordsworth,* ed. Paul M. Zall (Lincoln, Nebraska, 1966), p. 143. Véase también p. 140, donde Wordsworth describe sus «Poemas menores» como poemas que tienen «conexión unos con otros», así como una «subordinación» respecto de *El recluso.*

[7] La importancia del Prospectus fue pronto observada por un reseñador anónimo de las *Complete Poetical Works* de 1837, en *The New York Review,* VII (1839), p. 28: «El extracto de "El recluso" introducido en el prefacio a "La excursión" es tal vez la más completa exposición del argumento general de la poesía de Wordsworth». Como veremos en el capítulo VII, en el *Essay, Supplementary to the Preface* [Ensayo suplementario al Prefacio] de 1815, Wordsworth se extiende sobre ciertas partes del programa anunciado en el Prospectus, publicado el año anterior.

[8] A. C. Bradley, «Wordsworth», *Oxford Lectures on Poetry* (London; reimpresión 1950), p. 101.

[9] *Home at Grasmere,* en *Poetical Works,* V, 335-338 (vv. 664 ss.).

[10] *The Poetical Works,* V, 3, vv. 23-24. Citaré el Prospectus en la versión de 1814, anotando cuando se presente la ocasión las diferencias significativas respecto de los manuscritos más antiguos.

[11] *Paradise Lost,* VII, 23-31.

[12] *The Prelude,* ed. de De Selincourt y Darbishire, p. 75, nota. Pertinentes a los puntos de vista de Wordsworth sobre el poeta bárdico y profético son *The Prelude,* V, 41 («The consecrated works of Bard and Sage» [Las obras consagradas del Poeta y el Sabio]) y XII, 301 ss. («Poets, even as Prophets, each with each / Connected in a mighty scheme of truth» [Los Poetas, incluso como Profetas, unos con otros / Conectados en una poderosa conspiración de verdad]). En su oda *To William Wordsworth,* Coleridge, después de escuchar a Wordsworth leer *El preludio,* lo ensalza como un «¡Gran Bardo!... visto... en el coro / De hombres imperecederos».

[13] *Henry Crabb Robinson on Books and Their Writers,* ed. de Edith J. Morley (3 vols., London, 1938), II, 776.

[14] Prefacio a los *Poems* de 1815, *Literary Criticism of William Wordsworth,* pp. 150-151.

[15] *The Letters of Charles and Mary Lamb,* ed. de E. V. Lucas (3 vols., London, 1935), I, 246. En la carta de Coleridge a Thomas Poole del 31 de marzo de 1800, llama a

Wordsworth «un poeta más grande que ninguno desde Milton», y hace un paralelo entre él y Milton «a la edad de treinta años». *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, ed. de E. L. Griggs (Oxford, 1956 ss.), I, 584.

[16] A Thomas Poole, 28 de abril de 1814; *The Letters of William and Dorothy Wordsworth, The Middle Years 1806-20*, ed. de E. de Selincourt (2 vols., Oxford, 1937), II, 596. Sobre el grado de identificación de Wordsworth con Milton, en su vida y sus puntos de vista así como en su poesía, véase Lionel Stevenson, «The Unfinished Gothic Cathedral», pp. 174-175, y Brian Wilkie, *Romantic Poets and Epic Tradition* (Madison & Milwaukee, 1965), p. 67 y p. 240, nota 17.

[17] En una carta a Wordsworth del 30 de mayo de 1815, Coleridge le recordaba que *El recluso* tenía «que haber afirmado una Caída en algún sentido, como un hecho», y «señalar... un Plan manifiesto de Redención» (*Collected Letters*, IV, 574-575). El 21 de julio de 1832 Coleridge describía el plan de *El recluso* diciendo que incluía «un proceso redentor en operación». *The Table Talk and Omniana*, ed. de H. N. Coleridge (London, 1917), p. 189.

[18] *El paraíso perdido*, I, 6-17; VII, 1-12, 39-40; véase también *El paraíso recobrado*, I, 8-17.

[19] Milton usaba la frase bíblica «el cielo de los cielos» (I Reyes 8:27; Salmo 148:4) de la manera en que la había definido Agustín, como el cielo creado primeramente y eterno, el «lugar de residencia» del Señor y de «los ciudadanos de Tu Ciudad que está en el cielo muy por encima de los cielos que vemos» (Agustín, *Confesiones*, XII, ii-xi).

[20] Henry Crabb Robinson, carta a Dorothy Wordsworth, febrero de 1826, en *Blake, Coleridge, Wordsworth, Lamb, etc.*, ed. de Edith J. Morley (Manchester, 1922), p. 15; y *H. C. Robinson on Books and Their Writers*, I, 327. Véanse también las anotaciones marginales de Blake a los *Poems* de Wordsworth de 1815 y al Prospectus, en *The Poetry and Prose of William Blake*, ed. de David Erdman & Harold Bloom (New York, 1965), pp. 654-656.

[21] H. C. Robinson, *Blake, Coleridge, Wordsworth, Lamb, etc.*, p. 6; *H. C. Robinson on Books and Their Writers*, I, 327. Otros contemporáneos se preocuparon por la arrogancia herética del pasaje del Prospectus de Wordsworth. Flaxman, nos dice Robinson, «se sintió ofendido por algunas expresiones místicas del fragmento del prefacio donde Wordsworth habla de ver a *Jehová* sin alarma. "Si mi hermano hubiera escrito eso", dijo Flaxman, "yo hubiera dicho quémalo". Pero admitió que Wordsworth no pudo haber querido decir allí nada impío». «En realidad», añade Robinson, «no pude, y todavía no puedo, explicar el pasaje. Y la explicación de Lamb no es satisfactoria, por ejemplo que hay sufrimientos más profundos en el espíritu del hombre que en cualquier infierno imaginable». *H. C. Robinson on Books and Their Writers*, I, 156-157.

[22] También *Paradise Lost*, I, 249: «Farewell happy Fields / Where Joy forever dwells...» [Adiós, felices Campos / Donde la Alegría habita por siempre...]. El punto de vista de que las fábulas paganas de la edad de oro, el Elisio y las Islas de los Bienaventurados eran un lejano reflejo distorsionado del verdadero paraíso ha sido un lugar común entre los comentadores y poetas cristianos. Véase Arthur O. Lovejoy & George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity* (Baltimore, 1935), pp. 290-303; y Hans-Joachim Mähl, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis* (Heidelberg, 1965), pp. 11-145.

[23] En sus primeros escritos, Wordsworth había añadido también la fábula pagana al paraíso cristiano, en un contexto donde anhela una Edad de Oro restaurada. Véase. p. ej., *Descriptive Sketches* (1793), vv. 774 ss.; y *The Convention of Cintra*, ed. de A. V. Dicey (London, 1915), pp. 10-11, 122; cf. *The Excursion*, III, 752-765.

[24] Sobre el «sueño de la muerte», véase Salmo 13:3-5.

[25] Esta afirmación puede completarse con un pasaje del Ms. JJ de *The Prelude* que De Selincourt fecha en 1798-1799:

> Those first born affinities which fit
> Our new existence to existing things

And in our dawn of being constitute
The bond of union betwixt life and joy.

[Esas afinidades nacidas las primeras que adecúan / Nuestra nueva existencia a las cosas existentes / Y en nuestro amanecer al ser constituyen / el lazo de unión entre la vida y la alegría]. Véase *The Prelude*, ed. de De Selincourt y Darbishire, pp. 636-637; sobre la fechación, véase p. xxvi.

[26] *The Prelude* (1805), III, 82-185. Una versión anterior de los versos 82-167 fue escrita en febrero de 1798 como parte de *The Ruined Cottage;* véase *Poetical Works,* V, 388.

[27] Esta estrofa formaba parte también de la primera versión de Coleridge de este poema, *A Letter to* [*Asra*], escrita en abril de 1802.

[28] Blake, *Jerusalem,* Láminas 77, 97-99.

[29] Hölderlin, *Sämtliche Werke,* ed. de Friedrich Beissner (6 vols., Stuttgart, 1946 ss.), III, 89-90.

[30] Novalis, *Henry von Ofterdingen,* trad. inglesa de Palmer Hilty (New York, 1964), pp. 143-148.

[31] Novalis, *Briefe und Werke* (3 vols., Berlin, 1943), III, 375.

[32] F. W. J. von Schelling, *The Ages of the World* [Las edades del mundo], trad. inglesa de Frederick de Wolfe Bolman Jr. (New York, 1942), pp. 84, 90-91.

[33] Prefacio a los *Poems* de 1815, *Literary Criticism,* ed. de Zall, p. 150.

[34] Blake, *Milton,* Lámina 16. 47-50; 20. 4-14. Véase la antología *The Romantics on Milton,* ed. de J. A. Wittreich Jr (Cleveland & London, 1970).

[35] H. C. Robinson, *Blake, Coleridge, Wordsworth, Lamb, etc.,* p. 12; *The Laocoön,* en *The Poetry and Prose of William Blake,* p. 271.

[36] A J. H. Reynolds, 3 de mayo de 1818, y a George y Georgiana Keats, 14 de febrero-3 de mayo de 1819; *The Letters of John Keats,* ed. de Hyder E. Rollins (2 vols., Cambridge, Mass., 1958), I, 278-279, 282; II, 103.

[37] Prefacio a *Prometheus Unbound, Shelley's Prose,* ed. de David Lee Clark (Albuquerque, New Mexico, 1954), p. 328; Thomas Medwin, *The Life of Percy Bysshe Shelley,* ed. de H. Buxton Forman (London, 1913), p. 262.

[38] Mary Shelley, «Notes on Poems of 1817», en *The Complete Poetical Works of Shelley,* ed. de Thomas Hutchinson (London, 1948), p. 551. En «Note on the Revolt of Islam», *ibid.,* p. 156, Mary habla del «constante hojear» de Shelley de «los Salmos, el Libro de Job, el Profeta Isaías» y otras partes del Viejo Testamento, «cuya sublime poesía le llenaba de deleite». Sobre el uso que hace Shelley de la Biblia en sus poemas, véase Bennett Weaver, *Toward the Understanding of Shelley* (Ann Arbor, Michigan, 1932); y sobre su intenso estudio de la Biblia, tal como consta en el *Diario* de Mary Shelley y en las cartas de Shelley, véase *The Letters of Percy Bysshe Shelley,* ed. de Frederick L. Jones (2 vols., Oxford, 1964), Apéndice VIII, «Shelley's Reading».

[39] Medwin, *The Life of Shelley,* p. 255.

[40] Citado por Arthur O. Lovejoy & George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity* (Baltimore, 1935), p. 84; este libro es un amplio análisis y antología del primitivismo y el ciclismo griegos y romanos. Véase también W. K. C. Guthrie, *In the Beginning* (Ithaca, New York, 1957), cap. IV.

[41] Agustín, *La ciudad de Dios,* XII, 13; véase también XII, 14-19.

[42] Thomas Burnet, *The Sacred Theory of the Earth* (6.ª ed.; 2 vols., London, 1726), I, 143. El texto primitivo de este concepto incesantemente recurrente es la Epístola a los romanos de Pablo 1:20. «Pues las cosas invisibles de Él desde la creación del mundo se ven claramente, siendo comprendidas por las cosas que están hechas.» (En todo este libro cito la Biblia en la Versión Autorizada que es la que leyeron los poetas románticos.) [La versión española sigue por consiguiente esa redacción. N. del T..]

[43] Como dijo Milton, en *On the morning of Christ's Nativity,* sobre la importancia relativa para la felicidad humana de la Encarnación por comparación con el Advenimiento

final: antes de que «el Tiempo regrese y alcance la edad de oro», el Niño recién nacido debe redimirnos en la cruz, y después regresar para el Juicio Final:

And then at last our bliss
Full and perfect is,
But now begins...

[Y entonces y por fin nuestra bendición / Plena y perfecta será, / Pero ahora empieza...]

[44] De donde la afirmación de Milton, al principio de *El paraíso perdido*, de que su historia se mueve desde la «pérdida del Edén» hacia la recuperación de «el Asiento bienaventurado». Sobre los paraísos retrospectivo y prospectivo en los escritos cristianos —y el mismo término se aplica comúnmente a la residencia terrenal primigenia de Adán y Eva, al nuevo Reino en la tierra que ha de establecerse en el milenio, y también al final Reino del Cielo—, véase Jean Daniélou, «Terre et paradis chez les pères de l'église», *Eranos-Jahrbuch*, XXII (1953); también Harry Levin, «Paradises, Heavenly and Earthly», *The Huntington Library Quarterly*, XXIX (1966), 305-324.

[45] Karl Löwith, *Meaning in History* (Chicago, 1949), p. 183.

[46] Isaac Newton, *Observations upon the Prophecies of Daniel, and the Apocalypse of St. John*, ed. de Benjamin Smith (2 partes; London, 1733); Joseph Priestley, *The Present State of Europe Compared with Antient Prophecies* (London, 1794); D. H. Lawrence, *Apocalypse* (New York, 1932); *Paul Claudel interroge l'Apocalypse* (Paris, 1952).

[47] Lawrence, *Apocalypse*, pp. 7, 10.

[48] Michael Fixler, *Milton and the Kingdoms of God* (Evanston, 1964), p. 71. Sobre las imágenes de la Revelación y los Evangelios en Milton, véase Theodore Banks, *Milton's Imagery* (New York, 1950), pp. 176-177.

[49] Sobre el desarrollo de la profecía hasta lo apocalíptico y la naturaleza de los escritores apocalípticos, véase, p. ej., F. C. Burkett, *Jewish and Christian Apocalypses* (London, 1914); Christopher R. North, *The Old Testament Interpretation of History* (London, 1946); Stanley Brice Frost, *Old Testament Apocalyptic, Its Origins and Growth* (London, 1952); Martin Buber, «Prophecy, Apocalyptic, and the historical hour», en *Pointing the Way* (New York, 1957); H. H. Rowley, *The Relevance of Apocalyptic* (3.ª ed., New York, 1964).

[50] Rufus M. Jones, *The Eternal Gospel* (New York, 1938), p. 5.

[51] El Apocalipsis no bíblico, Secretos de Enoc, escrito en el siglo I, prevé un nuevo día o Sabbath, de mil años, que vendrá al final de la historia de seis mil años del mundo (32:2-33:2). La igualación de mil años con cada día de la semana de creación de Dios se basa en el Salmo 90:4, «Pues mil años a tus ojos no son sino como ayer cuando ha pasado». Cf. 2 Pedro 3:8, «Un día es para el Señor como mil años, y mil años como un día».

[52] Sobre la frase «nuevos cielos y nueva tierra» tal como se la encuentra en varios apocalipsis bíblicos y apócrifos, véase R. H. Charles, *A Critical and Exegetical Commentary on the Revelation of St. John* (2 vols., Edinburgh, 1920), II, 184, 187, 193, 199, 203.

[53] En *The Christian Doctrine*, I.xxxiii, Milton había dicho que si con «*su final conflagración*... quiere decirse la destrucción de la sustancia del propio mundo, o sólo un cambio en la naturaleza de sus partes constituyentes es cosa incierta, y que no tiene importancia determinar... Nuestra glorificación irá acompañada de la renovación del cielo y la tierra, y de todas las cosas en ellos contenidas adoptadas para nuestro servicio o nuestro deleite y que poseeremos perpetuamente». Para ilustrar esta interpretación de la promesa del Nuevo Testamento, Milton cita Isaías 65:17. «Yo creo nuevos cielos y una nueva tierra». Véase también *El paraíso perdido*, III, 333-338; X, 638-640; XI, 900-901; XII, 547-551.

[54] Estos puntos de vista están resumidos y comentados en S. H. Hooke, *The Siege Perilous* (London, 1956).

[55] Sobre la tradición de la transfiguración de la tierra prometida y la ciudad santa de Jerusalem en los últimos días, véase Jean Daniélou, «Terre et paradis», pp. 438 ss. En el

apocalipsis del siglo I, 2 Esdras 7:26, la prometida, como en el Libro de la Revelación, es una ciudad: «La prometida aparecerá, la ciudad misma avanzando, y se verá la que ahora está apartada de la tierra». Austin Farrer, *A Rebirth of Images* (Boston, 1963), pp. 65-68, propone que la descripción del fin del mundo en la Revelación, incluyendo el matrimonio sagrado, está diseñada para recapitular y cumplir la promesa del comienzo del mundo tal como se la describe en el Génesis: así como «los nuevos cielos y la nueva tierra» sustituyen y cumplen la creación del cielo y la tierra en el primer día, así Cristo y la Nueva Jerusalem, segundo Adán y segunda Eva, sustituyen y cumplen la obra del sexto día cuando «macho y hembra creó él entonces» (Génesis 1:27).

[56] Mateo 9:15, 25:1-13; también Mateo 22:2 ss.; Marcos 2:19-20; Lucas 5:34-35; Juan 2:1-3; 3:29; Efesios 5:23-32. V. Claude Chavasse, *The Bride of Christ* (London, 1940).

[57] Agustín, *Sermo oppositus*, cxx. 8, en *Patrologia Latina*, ed. de Migne, XXXIX, col. 1986 f. Un probable puente entre la promesa en el Viejo Testamento de un nuevo matrimonio entre Dios e Israel y la doctrina de la consumación en la cruz del matrimonio de Cristo con los hijos de Adán es la predicación de Pablo sobre el ágape en la Cruz, Romanos 5:6-10; p. ej.: «Pero Dios nos da su amor en el hecho de que mientras éramos todavía pecadores, Cristo murió por nosotros». Véase también Jean Daniélou, *The Bible and the Liturgy* (Notre Dame, Indiana, 1956), pp. 206-207; y Erich Auerbach, «Rising to Christ on the Cross», *Modern Language Notes*, LXIV (1949). La antigua concepción de la Pasión como consumación de un matrimonio es todavía viable en *The Unknown Eros* de Coventry Patmore; hasta la inversión de los papeles sexuales tenía precedentes exegéticos:

> In season due, on His sweet-fearful bed,
> Rock'd by an earthquake, curtain'd by eclipse,
> Thou shareds't the spousal rapture of the sharp spear's head
> And thy bliss pale
> Wrought for our boon what Eve's did for our bale.

[En la estación debida, en su dulce-temido lecho, / Mecido por un terremoto, velado por el eclipse, / Compartiste el rapto nupcial de la aguzada punta de lanza / Y el madero de tu bienaventuranza / Obró por nuestra dicha lo que Eva hizo por nuestro escarnio.]

[58] Frederic W. Farrar, *History of Interpretation* (London, 1886), pp. 32-33, da una lista de diecinueve diferentes interpretaciones alegóricas de los Cánticos.

[59] Algunos Padres de la Iglesia establecieron una tradición de simbolismo coherente que veía las bodas apocalípticas como iniciadas por la creación de Adán y Eva; predecidas por los profetas; prefiguradas por cierto número de acontecimientos históricos en el Viejo Testamento; detalladamente ilustradas en los Cánticos; cumplidas en la Encarnación; consumadas por la Pasión; celebradas en los sacramentos rituales (no sólo del matrimonio, sino también del bautismo y la Eucaristía, que se consideraban como misterios nupciales); y esperando su plenitud y disfrute en las bodas del Cordero al fin del mundo. Véase p. ej., Jean Daniélou, *The Bible and the Liturgy*, pp. 191-220.

[60] La base es Revelación 14:1-5, donde el autor contempla 144.000 vírgenes que, incluso antes del segundo Advenimiento de Cristo, han sido «redimidas de entre los hombres» para vivir con el Cordero.

[61] Juan 5:24-25; también 11:25-26. Véase C. H. Dodd, *The Interpretation of the Fourth Gospel* (Cambridge, England, 1953).

[62] Romanos 7:1-4; también Galateos 6:15. Véase Rudolf Bultmann, *History and Eschatology* (New York, 1957), pp. 40-47.

[63] Sobre el papel en la conversión de Agustín de la *Vita Antonii* de Antanasio (al que se refiere el propio Agustín), véase Pierre Courcelle, *Recherches sur les Confessions de Saint Augustin* (Paris, 1950), pp. 181 ss.

[64] El análisis de Erich Auerbach del patrón psicológico característico en la descripción agustiniana de la tentación de Alipio en el espectáculo de los gladiadores (*Confesiones*, VI.

viii) es pertinente aquí; v. *Mimesis* (Princeton, New Jersey, 1953), pp. 66-72. A. D. Nock comenta las importantes diferencias, detrás de las semejanzas, entre la experiencia distintivamente cristiana de la conversión, y los rituales de resurrección del orfismo y otros cultos misteriosos de la antiguedad: *Conversion* (Oxford, 1933), pp. 12 ss.; 138 ss.

[65] *The Confessions of St. Augustine*, trad. inglesa de F. J. Sheed (London, 1944), Libro VIII, pp. 130, 133, 138-142.

[66] Sobre la teoría del polisemantismo de las Escrituras, véase, p. ej., Beryl Smalley, *The Study of the Bible in the Middle Ages* (Oxford, 1952), y H. Flanders Dunbar, *Symbolism in Medieval Thought* (New York, 1961).

[67] Sobre los juicios de Wordsworth acerca del «divino Spenser», véase Markham L. Peacock, *The Critical Opinions of William Wordsworth*, pp. 360-361.

[68] En el poema *Personal Talk*, versos 37-42, Wordsworth dice que «preeminentemente queridos» de él, entre los libros que tratan de «temas personales», se cuentan *Otelo* y «La celestial Una con su Cordero blanco como leche». Véase también el extenso comentario de Wordsworth sobre el primer libro de *The Faerie Queene* en su Dedicatoria de *The White Doe of Rylstone*, *Poetical Works*, III, 281-283.

[69] Véase Josephine Waters Bennett, *The Evolution of «The Faerie Queene»* (Chicago, 1942), pp. 108-122.

[70] *Mysticism* de Evelyn Underhill (New York, 1955) es un compendio fácilmente accesible de pasajes pertinentes; véase p. ej., pp. 136-139, 369-379.

[71] La violencia de la experiencia de la unión espiritual con Dios ha sido descrita a veces por los místicos como un rapto. «Y asimismo a éste se le llama un rapto como los otros», escribió Richard Rolle, «pues se hace con violencia, y como si fuera contra la naturaleza». Véase Evelyn Underhill, *Mysticism*, pp. 369, 377.

[72] Sobre algunas afirmaciones anteriores a la de Milton en cuanto a una correspondencia con el infierno en el interior del microcosmos del hombre, véase Merritt Y. Hughes, «"Myself Am Hell"», *Modern Philology*, LIV (1956-1957), pp. 80-89; y sobre la correspondencia interior con el Paraíso, véase Jean Daniélou, «Terre et paradis», pp. 467-468, 470, y Louis L. Martz, *The Paradise Within* (New Haven, 1964), pp. 35-39.

[73] Véase George H. Sabine, comp., *The Works of Gerrard Winstanley* (Ithaca, N. Y., 1941), Introducción, pp. 5-21.

[74] *Ibid.*, pp. 493-494.

[75] *Ibid.*, p. 214. John Donne expresaba el punto de vista central de la época, en el que estaban de acuerdo tanto los anglicanos como las principales sectas puritanas, cuando aceptaba una lectura espiritual o alegórica controlada de las Escrituras, pero subrayaba la primacía del sentido literal e histórico. «Aunque sea siempre legal, y muchas veces útil... inducir los *diversos sentidos* que las Escrituras admiten, sin embargo no debe admitirse eso si puede haber por ello peligro de descuidar o debilitar el sentido *literal* mismo». «Pero el sentido literal de cada lugar es la intención principal del Espíritu Santo en ese lugar...» Véase Helen Gardner, *The Limits of Literary Criticism* (London, 1956), pp. 47-51.

[76] «To Nobodaddy» y *The Marriage of Heaven and Hell*, Lámina 14.

[77] H. C. Robinson, *Blake, Coleridge, Wordsworth, Lamb, etc.*, p. 12. «Ambos leemos la Biblia día y noche / Pero tú lees negro donde yo leo blanco», declaró Blake en *The Everlasting Gospel* (*Poetry and Prose*, p. 516).

[78] Revelación, caps. 4-5; también 10:1-4; y véase *El paraíso perdido*, III, 56-64, 323-349.

[79] Sobre la posibilidad de que la escatología hebrea haya asimilado elementos de antiguos mitos zoroastrianos del triunfo final de las fuerzas del bien sobre las fuerzas del mal, véase A. D. Nock, *Conversion*, pp. 242-244. R. C. Zaehner, en *The Dawn and Twilight of Zoroastrianism* (New York, 1961), pp. 57-58, niega sin embargo que haya ninguna prueba de tal influencia. La predicción de Virgilio en la Cuarta Égloga de que la Edad de Oro perdida regresará fue ampliamente citada por exegetas y poetas como premonición pagana de la verdad cristiana, y algunos estudiosos más recientes han propuesto que en esa Égloga Virgilio estaba influido por la profecía hebrea. Nótese sin

embargo que la descripción de Virgilio del regreso de la edad de oro es enteramente acorde —de hecho, es una secuela— con la visión clásica de la historia como una secuencia infinita de recurrencias cíclicas:

> Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
> Iam redit et Virgo, redeunt Saturna regna...

«La gran sucesión de los siglos empieza de nuevo. Ya la Virgen [es decir, Astrea] regresa, regresa el reino de Saturno... Entonces habrá un segundo Tiphys, y un segundo Argo para llevar a los héroes escogidos; habrá también una segunda guerra, y una vez más el gran Aquiles será enviado a Troya». La diferencia respecto de la profecía bíblica queda clara en el gran poema lírico de Shelley «The world's great age begins anew», que se hace eco de la Cuarta Égloga. En su conclusión Shelley (como Blake en su Introducción a las *Songs of Experience:* «Turn away no more: Why wilt thou turn away» [No te apartes más: / ¿Por qué habrías de apartarte?]) conmina a la historia a resistir la llegada a la cúspide de sus ciclos giratorios y terminar allí:

> Oh, cease! must hate and death return?
> Cease! must men kill and die?
> Cease! drain not to its dregs the urn
> Of bitter prophecy.
> The world is weary of the past,
> Oh, might it die or rest at last!

[¡Oh, basta! ¿deben volver el odio y la muerte? / ¡Basta! ¿deben los hombres matar y morir? / ¡Basta! no apures hasta las heces la urna / De la amarga profecía. / El mundo está harto del pasado, / ¡Oh, que muera o descanse por fin!]

En efecto, esos poetas claman por una transformación de la historia, de una configuración de eterna recurrencia a una configuración de profecía apocalíptica, en la que la historia alcanza su punto más alto y entonces se detiene.

[80] Hans Conzelmann interpreta la escatología del Evangelio de San Lucas como fundada ya en el punto de vista de que la Parusia no tendrá lugar hasta el lejano e indefinido futuro: *The Theology of St. Luke,* trad. inglesa de Geoffrey Buswell (London, 1960), Parte II, «Luke's Eschatology». Y véase 2 Pedro 3:3-4.

[81] J. B. Bury, *The Idea of Progress* (1920). Véase también p. ej., la Introducción de Charles A. Beard en la reedición Dover de Bury (New York, 1955); Arthur O. Lovejoy, Prefacio a Louis Whitney, *Primitivism and the Idea of Progress* (Baltimore, 1934), pp. xvii-xix; George H. Hildebrand, comp., *The Idea of Progress* (Berkeley & Los Angeles, 1949), Introducción.

Algunos escritores griegos y romanos presentaron visiones del progreso humano pasado y futuro, pero se distinguen de los teóricos posteriores al Renacimiento en que ponen límites al alcance de las actividades humanas en las que se manifiesta el progreso, el grado de adelanto posible y la extensión de tiempo en que puede continuar el progreso antes del inevitable desplome del ciclo histórico. Véanse los ejemplos reunidos por Ludwig Edelstein, *The Idea of Progress in Classical Antiquity* (Baltimore, 1967).

[82] Carl Becker, «Progress», en *The Encyclopedia of the Social Sciences* (1934), vol XII; R. S. Crane, «Anglican Apologetics and the Idea of Progress, 1699-1745», *The Idea of the Humanities and Other Essays* (2 vols., Chicago, 1967), I, 214-287; Ernest Tuveson, *Millennium and Utopia* (Berkeley & Los Angeles, 1949). Véase también John Baillie, *The Belief in Progress* (New York, 1951). Ya en el siglo XII Joaquín de Flora había traducido la historia y la escatología bíblicas a una teoría de las eras históricas, adaptadas al reino del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, cada una de las cuales recapitulaba un ciclo paralelo de acontecimientos pero en planos sucesivamente más elevados, hasta la tercera y final etapa terrenal de hermandad monástica sin clases, sin instituciones, de toda la humanidad.

V. Karl Löwith, *Meaning in History*, cap. VIII, y Morton Bloomfield, «Joachim of Flora», *Traditio*, XIII (1957), 249-311. Como veremos en el capítulo IV, en la década de 1790 y más tarde, los filósofos alemanes más importantes, incluyendo a Herder, Kant, Schiller, Fichte y Hegel, siguieron relacionando explícitamente sus versiones particulares del progreso humano con la escatología bíblica bajo el modo de una teología racionalizada que Kant llamaba «quiliasmo filosófico».

[83] «Answer to the Letter of Mathetes», *The Prose Works of William Wordsworth*, ed. de Alexander B. Grosart (3 vols., London, 1876), I, 312. Véase también M. L. Peacock Jr., *The Critical Opinions of William Wordsworth*, pp. 179-180, 314. Se encontrarán juicios comparables sobre el genio de Bacon en *Coleridge on the Seventeeth Century*, ed. de Roberta Florence Brinkley (Durham, North Carolina, 1955), pp. 5, 41-58; y *Shelley's Prose*, ed. de David Lee Clark (Albuquerque, New Mexico, 1954), pp. 231, 233, 251, 280, 292, 318, 328.

[84] Francis Bacon, *The New Organon*, Aforismos I.xcii-xciii, en *The New Organon and Related Writings*, ed. de Fulton H. Anderson (New York, 1960), pp. 90-92.

[85] Aforismos II.lii, *ibid*, p. 267.

[86] *The Great Instauration*, *ibid.*, pp. 15, 3, 14.

[87] Aforismos, I.lxviii, *ibid.*, p. 66; véase también *The Natural and Experimental History for the Foundation of Philosophy*, en *The Works of Francis Bacon*, ed. de James Spedding, Robert Leslie Ellis & Douglas Dennon Heath (15 vols., Boston, 1863), IX, 370-371. Se encontrará un impresionante ejemplo del grado en que la teoría del progreso histórico y la perfectibilidad humana seguían expresándose en los términos bíblicos de la caída y la inminente redención del hombre en un paraíso terrenal, incluso en pleno siglo XIX y por parte de un ateo declarado, en Pierre Proudhon, *Système des contradictions économiques*, ed. de Roger Picard (2 vols., Paris, 1932), I, 353 ss.

[88] Según la traducción de *The New Organon*, ed. de Fulton H. Anderson, pp. 22-23. Los términos clave en el latín de Bacon son: «thalamum Mentis et Universi»; «Epithalamii autem votum sit, ut ex eo connubio...» En *Francesco Bacone* (Bari, 1957), Paolo Rossi alega que Bacon adaptó a la ciencia empírica el procedimiento para obtener el dominio de la naturaleza propuesto por el Magus iluminado en la magia del Renacimiento. Veremos en el tercer capítulo cuán extendida estaba en el ocultismo del Renacimiento la interpretación de Bacon de la caída del hombre como una división tanto entre los poderes del espíritu como entre el espíritu y la naturaleza, y su interpretación de la redención del hombre como una reintegración de las facultades mentales y una unidad recobrada con la naturaleza.

[89] *Ibid.*, p. 29. En latín: «Atque in eo sunt omnia, siquis oculos mentis a rebus ipsis numquam dejiciens, earum imagines plane ut sunt excipiat». Cf. Wordsworth: «Me he esforzado siempre por mirar fijamente mi tema; en consecuencia espero que se encontrará que hay en estos poemas poca falsedad de descripción». «...el ojo del Poeta había estado firmemente fijo en su tema». *Literary Criticism of William Wordsworth*, ed. de Paul M. Zall, pp. 22, 173; cf. p. 140. Véase también la súbita revelación a Wordsworth del pasaje en una barranca alpina como «Caracteres del gran Apocalipsis, / Los tipos y símbolos de la Eternidad» (*The Prelude*, VI, 570-573).

[90] Véase Isaiah Berlin, *Historical Inevitability* (London, 1954); y sobre el concepto de la revolución total, Karl Mannheim, *Ideology and Utopia*, trad. inglesa de Louis Wirth & Edward Shils (New York, 1936).

[91] Norman Cohn, *The Pursuit of the Millennium* (London, 1957). Sobre los movimientos mesiánicos judíos, véase Abba Hillel Silver, *A History of Messianic Speculation in Israel from the First through the Seventeenth Centuries* (Boston, 1959); y Gershom Scholem, «Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum», *Judaica* (Frankfurt am Main, 1963).

[92] Cohn, *The Pursuit of the Millennium*, caps. X-XII. Vittorio Lanternari hace la crónica de los violentos cultos milenaristas fomentados fuera de la civilización europea por

las enseñanzas bíblicas de los misioneros cristianos, en *Movimenti religiosi di libertà e di salvezza dei popoli oppressi* (Milano, 1961).

[93] Véase Louise Fargo Brown, *The Political Activities of the Baptists and Fifth Monarchy Men in England during the Interregnum* (Washington, 1912). Sobre las creencias y movimientos milenaristas de la época, véase también William Haller, *The Rise of Puritanism* (New York, 1938), especialmente pp. 269-271.

[94] *The Clarke Papers*, ed. de C. H. Firth, The Camden Society, New Series XLIX (1891), pp. 378-379. Véase también Arthur Barker, *Milton and the Puritan Dilemma, 1641-1660* (Toronto, 1942), p. 197).

[95] Milton, *Of Reformation in England* (1641), *The Complete Prose Works* (3 vols., New Haven, 1953-1962), I, 616; *Animadversions* (1641), *ibid.*, p. 707. Se encontrará una descripción completa de las expectativas y desilusiones apocalípticas de Milton en Michael Fixler, *Milton and the Kingdoms of God* (London, 1964).

[96] Pierre Proudhon, *Système des contradictions économiques* (1846), ed. de Roger Picard (2 vols., Paris, 1923), I, 53, 55-56.

[97] Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie* (1800), en *Kunstanschauung der Frühromantik*, ed. de Andreas Müler (Leipzig, 1931), pp. 184-190.

[98] F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst, Sämtliche Werke*, Pte. I, vol. V, p. 446. Sobre el llamado a una «nueva mitología» por los escritores alemanes del período, véase Fritz Strich, *Die Mythologie in der deutschen Literatur* (2 vols., Halle, 1910).

[99] *A Defence of Poetry, Shelley's Prose*, p. 290.

[100] *The Letters of John Keats*, ed. de Rollins, II, 103.

[101] Carlyle, *Sartor Resartus*, ed. de Charles Frederick Harrold (New York, 1937), pp. 194, 254; véase también Introducción, p. xxiv.

[102] T. E. Hulme, «Romanticism and Classicism», *Speculations*, ed. de Herbert Read (London, 1936), p. 118.

[103] *Home at Grasmere*, vv. 700-701, 738-740. En *To William Wordsworth*, vv. 1-11, Coleridge declaraba que en *El preludio* «te has atrevido a decir / Lo que debe decirse al espíritu comprensivo... ¡Tema difícil y alto!»

[104] *Of Modern Poetry*, en *The Collected Poems of Wallace Stevens* (New York, 1961), pp. 239-240. En una de las expresiones en prosa del concepto de Stevens: «La idea poética principal en el mundo es y ha sido siempre la idea de Dios. Uno de los movimientos visibles de la imaginación moderna es el movimiento que se aparta de la idea de Dios. La poesía que creó la idea de Dios o bien la adaptará a nuestra inteligencia diferente, o bien creará un sustituto de ella, o bien la hará innecesaria. Esas alternativas probablemente significan lo mismo». *Opus Posthumous*, ed. de Samuel French Morse (New York, 1957), p. xv.

[105] *Home at Grasmere*, vv. 747-750. Brian Wilkie ha comentado la relación de *El preludio* con la épica en *Romantic Poets and Epic Tradition* (Madison, Wisconsin, 1965).

[106] *Chocorua to Its Neighbor, Collected Poems*, p. 300.

CAPÍTULO II

«El preludio» de Wordsworth y la autobiografía-crisis

They are as a creation of my heart;
I look into past time as prophets look
Into futurity...*
—Wordsworth, Fragmento Ms.

¿Hay verdaderos Poemas Heroicos de estos tiempos que escribir con la *tinta de la Ciencia*? Una Biografía filosófica correcta del Hombre (y lo que quiere decirse con filosófica es *todo* lo que ese nombre puede incluir) ¿sería el único método de celebrarle? ¿La verdadera Historia... el verdadero Poema Épico? Empiezo en parte a suponerlo así.

Thomas Carlyle, *Two Notebooks*

¿Qué queda por decir cuando ha llegado uno al fin de un texto sobre la propia vida? Debería esperarse, supongo, que surja alguna clase de desarrollo, pero tengo muchas dudas sobre tales cosas, pues no puedo reducir la vida a un patrón nítido. Si hay un desarrollo en mi vida —y eso parece una suposición ociosa— entonces ha provenido más de las cosas exteriores que de cualquier intención consciente por mi parte.

Edwin Muir, *An Autobiography*

* Son como una creación en mi corazón; / Miro el tiempo pasado como los profetas miran / lo futuro...

DOS

Habiendo anunciado en el Prospectus de *El recluso* su alto argumento, Wordsworth pasa a rogar al «Espíritu profético» que

> si con esto
> Mezclo asuntos más bajos; con la cosa
> Contemplada, describo el Espíritu del Hombre
> Que contempla; y quién es y qué es
> —El transitorio Ser que ha contemplado
> Tal Visión; y cuándo y dónde y de qué modo ha vivido—;
> Que este trabajo no sea inútil*.

De esta manera designaba y justificaba Wordsworth el relato personal que constituye la parte de *El recluso* que él llamó *El hogar en Grasmere*, así como el poema entero que más tarde su esposa llamó *El preludio*. Wordsworth describía esta última obra como una obra «tributaria» y también «como una especie de pórtico del Recluso, parte del mismo edificio»[1]. El tiempo empleado en componer *El preludio* está a caballo sobre el que le tomó escribir el Prospectus, y la obra completa fue concebida como parte integrante de la estructura de conjunto cuyo «diseño y alcance» especificaba Wordsworth en ese manifiesto poético. «El Poema sobre el crecimiento de tu propio espíritu», como recordó Coleridge el plan de 1815, «era como el terreno y las Raíces de donde el Recluso debía surgir como el Árbol» —dos obras distintas, pero que formaban «un Todo completo»[2]—. La función de *El preludio*, tal como la describe el propio Wordsworth en su grandioso diseño, es dar cuenta de las circunstancias y la maduración mental de un «transitorio Ser», que culmina en el hecho de alcanzar una Visión y en el reconocimiento de que su misión es impartir la visión en la forma pública y duradera de un poema de una clase sin precedentes.

> Cosas poseo que son sólo mías.
> Algo hay en mí que nadie aún comparte...
> Y quisiera impartirlo, quisiera yo esparcirlo.
> Inmortal en el mundo por venir**[3].

---

* if with this
I mix more lowly matter; with the thing
Contemplated, describe the Mind and Man
Contemplating; and who, and what he was—
The transitory Being that beheld
This Vision; when and where, and how he lived;—
Be not this labour useless.

** Possessions have I that are solely mine,
Something within which yet is shared by none...

1. La idea de "El preludio"

En esta época de constante y drástica experimentación con los materiales y las formas literarias es fácil pasar por alto la novedad radical de *El preludio* cuando fue terminado en 1805. El poema justificaba ampliamente la pretensión de Wordsworth de que había demostrado tener genio original, que él definía como «la introducción de un nuevo elemento en el universo intelectual» cuyo «signo infalible es el ensanchamiento de la esfera de la sensibilidad humana»[4].

El preludio es un equivalente poético plenamente desarrollado de dos portentosas innovaciones en la prosa de ficción, cuyos primeros ejemplos habían aparecido en Alemania sólo una década antes aproximadamente de que Wordsworth empezara a escribir su poema: el *Bildungsroman* (Wordsworth llamaba a *El preludio* un poema sobre «el crecimiento de mi propio espíritu»[5]) y el *Künstlerroman* (Wordsworth hablaba también de él como «un poema sobre mi propia educación poética», y sobrepasó con mucho a todos los ejemplos alemanes por el detalle con que su «historia», como decía él, era específicamente la «del espíritu de un *Poeta*»[6]). El poema entero está escrito como un discurso sostenido dirigido a Coleridge —«Yo digo la verdad desnuda / Como a ti solo en la charla privada»* (X, 372-373); Coleridge, sin embargo, es un oyente *in absentia*, y el solitario autor completa a menudo esa forma con un monólogo interior, o bien lleva a cabo un extenso coloquio con el pasaje, en que los interlocutores son «mi espíritu» y «la faz hablante de tierra y cielo» (V, 11-12). La construcción de *El preludio* es radicalmente acronológica; no empieza en el comienzo, sino en el final: durante el paseo de Wordsworth al «Valle que había escogido» (I, 100), que comprime las circunstancias de dos o más ocasiones pero se refiere ante todo a su paseo al Valle de Grasmere, esa «ermita» (I, 115) donde ha fijado su residencia en esa etapa de su vida con que concluye el poema[7]. Durante ese paseo, una brisa exterior, «el dulce aliento del Cielo», evoca en el interior del poeta «una correspondiente suave brisa creadora», un *spiritus* profético o una inspiración que le asegura de su misión poética y, aunque es adecuada, le lleva finalmente a emprender *El preludio* mismo; en el transcurso del poema, en momentos de sequedad imaginativa, el viento revivificador retorna con la función de un *leitmotiv* poético[8].

Wordsworth no cuenta su vida como un simple relato en tiempo pasado, sino como la rememoración presente de cosas pasadas, en la que formas y sensaciones «echan atrás nuestra vida» (I, 660-661) y evocan a la

---

I would impart it, I would spread it wide,
Immortal in the world which is to come.

* I speak bare truth / As if alone to thee in private talk.

persona pasada que coexiste con la persona presente alterada en una múltiple conciencia que Wordsworth llama «dos conciencias». Hay un amplio «vacío» entre el yo de ahora y el yo de entonces,

> Que tienen sin embargo tal presencia en mi espíritu
> Que, cuando pienso en ellos, a la vez parezco
> Dos conciencias, consciente de mí mismo
> Y de algún otro Ser*.

El poeta se da cuenta de la casi imposibilidad de desentramar «la desnuda remembranza de aquel tiempo» de las intrusiones de la «meditación posterior» *(after-meditation)* (III, 644-648). En una figura excelente y sutil de la interdifusión de las dos conciencias, se describe a sí mismo como alguien que se asoma en una barca a la deriva sobre unas aguas tranquilas, perplejo de distinguir los objetos efectivos del fondo del lago de los reflejos en la superficie del escenario que le rodea, de las trampas y las refracciones de las corrientes del agua, y de su propia imagen intrusa pero inescapable (es decir, su autoconciencia presente)[9]. Así, «incumbido en la superficie del tiempo pasado», el poeta, buscando los elementos de continuidad entre sus dos personalidades dispares, lleva a cabo una exploración persistente de la naturaleza y la significación de la memoria, de su poder de mantener el frescor de la sensación y su «sensibilidad creadora primera» contra los efectos mortales del hábito y el análisis, y de las manifestaciones de lo duradero y lo eterno en el reino del cambio y del tiempo[10]. Sólo intermitentemente coincide el orden narrativo con el orden de las ocurrencias efectivas. En cambio, Wordsworth procede por elipses a veces desconcertantes, fusiones y, como dice él, «movimientos retrógrados» en el tiempo (IX, 8).

Los estudiosos se han percatado hace mucho de que es peligroso confiar en la validez factual de *El preludio,* y en consecuencia se ha acusado a Wordsworth de incertidumbre intelectual, ineptitud artística, mala memoria o incluso mala fe. El poema ha sufrido del hecho de que sepamos tanto sobre el proceso de su composición entre 1798 y 1805: su evolución desde una parte constituyente, pasando por una «pieza zaguera», hasta un «pórtico» de *El recluso,* y la tardía decisión de Wordsworth de añadir al principio y al final del poema la parte media excluida: sus experiencias en Londres y en Francia[11]. Una obra debe juzgarse sin embargo como un producto terminado y que se sostiene libremente; y en *El preludio,* tal como surgió después de seis años de elaboración y

---

* Which yet have such self-presence in my mind
That, sometimes, when I think of them, I seem
Two consciousnesses, conscious of myself
And of some other Being.

reelaboración, las principales alteraciones y dislocaciones de los acontecimientos de la vida de Wordsworth están impuestas deliberadamente, a fin de que el diseño inherente a esa vida, que sólo se ha vuelto patente ante su lucidez madura, pueda presentarse revelado como un principio que operaba invisiblemente desde el principio. En otras palabras, una idea supervisora controla el relato de Wordsworth y lo configura en una estructura en la que el protagonista se presenta como alguien que ha sido elegido para desempeñar un papel especial en una trama providencial como dijo Wordsworth en el pasaje inicial, que lo representa después de que ha alcanzado la madurez: en respuesta a la vivificante brisa exterior

a los campos abiertos
Dije una profecía: los números poéticos llegaron
De manera espontánea, y de sacerdotal ropaje
Revistieron mi espíritu, así marcado, se diría,
Para su servicio santo*

(I, 59-63)

De ahí que en esa historia del espíritu de un poeta, el poeta sea en efecto el «transitorio Ser», William Wordsworth, pero sea también el poeta-profeta ejemplar que ha sido elegido, en un tiempo «de esperanzas derribadas... de decadencia y decaimiento», para traer a la humanidad oleadas de consuelo y alegría; en palabras de Wordsworth en una de las versiones del Prospectus,

que mi verso viva y sea
Igual que luz colgada en el cielo que alegre
Al ser humano en tiempos por venir**[12].

La amplitud de la forma que ha escogido permite a Wordsworth introducir algo de la confusión y contingencia de la experiencia ordinaria. Acorde con esa idea controladora, selecciona sin embargo para darles un tratamiento más extenso únicamente aquellas de sus acciones y experiencia que son significativas para su evolución hacia un fin inherente[13], y organiza su vida en torno a un acontecimiento que considera como la crisis espiritual no sólo de él mismo, sino de su generación: aquel

---

* to the open fields I told
A prophecy: poetic numbers came
Spontaneously, and cloth'd in priestly robe
My spirit, thus singled out, as it might seem,
For holy services.

** that my verse may live and be
Even as a light hung up in heaven to chear
Mankind in times to come.

despedazamiento de las feroces lealtades y esperanzas desordenadas respecto de la especie humana que los intelectuales liberales ingleses —y europeos— habían puesto en la Revolución francesa.

> No en mi propia persona únicamente hallé,
> Sino en el ánimo de todo ingenuo joven,
> Cambios y subversiones de esta hora*.
>
> (X, 232-234)

El preludio, consecuentemente, está ordenado en tres etapas. Hay un proceso de desarrollo mental que, aunque suspendido a veces, se despliega continuamente[14]; ese proceso queda violentamente roto por una crisis de apatía y desesperación; pero el espíritu recobra entonces una integridad que, a pesar de pérdidas confesadas, se representa como un nivel más alto que la unidad inicial, por el hecho de que el espíritu madura posee poderes, además de un mayor radio, profundidad y sensibilidad consciente, que son producto de las experiencias críticas que ha sufrido. El descubrimiento de este hecho resuelve un problema central que ha estado implícito todo a lo largo de *El preludio:* el problema de cómo justificar la experiencia humana del dolor y la pérdida y el sufrimiento; ahora puede reconocer que su vida es «al final / Toda ella gratulante si se la entiende bien»** (XIII, 384-385).

La narración está puntuada por iluminaciones recurrentes, o «puntos del tiempo», y tiene sus clímax en dos revelaciones de primera importancia. La primera es el descubrimiento por Wordsworth de aquello exactamente que ha nacido para ser y hacer. En Cambridge había alcanzado una etapa de la vida, «una eminencia», en la que había sentido que era un «Hijo elegido» (III, 82 ss., 169), y en un paseo a su casa después de un baile durante un amanecer de verano, había experimentado una iluminación según la cual sería, «salvo pecando mucho, / Un Espíritu dedicado» (IV, 343-344); pero escogido para qué, o dedicado a qué, es cosa que no había especificado. Ahora en cambio la recuperación después de la crisis de desesperación y de su dedicación a la Revolución francesa incluye la vislumbre de que ese destino no consiste en comprometerse con lo que es pregonado «con los pomposos nombres / De poder y acción» en «la agitación» / Y en el tumulto del mundo», sino un destino de retirada del mundo de la acción, de modo que pueda pensar en la soledad: su papel en la vida no exige involucrarse, sino desasirse[15]. Y ese papel ha de ser el de uno de los «Poetas, como los Profetas», cada uno de los cuales está

---

* Not in my single self alone I found,
But in the minds of all ingenuous Youth,
Change and subversion from this hour.

** ... in the end / All gratulant if rightly understood.

dotado del poder «de percibir / Algo nunca antes visto», y ha de escribir así una nueva clase de poesía en un nuevo estilo poético. «De esos, dije, ha de ser mi canción: de esos... / Recogeré las alabanzas»: el mundo ordinario de hombres modestos y sufrientes y de cosas comunes o triviales transformado en «un nuevo mundo... adecuado / Para ser transmitido», de dignidad, amor y heroica grandeza (XII, 220-379). La crisis de Wordsworth supuso pues lo que ahora llamamos una crisis de identidad, que se resolvió con el descubrimiento de «mi oficio en la tierra» (X, 921). Y puesto que la definición de ese oficio acarrea la definición, en el libro duodécimo, de las innovaciones particulares en los temas, el estudio y los valores poéticos hacia los que su vida ha sido orientada explícitamente. *El preludio* es un poema que incorpora el descubrimiento de su propia *ars poetica.*

Su segunda revelación la alcanza en la cumbre de una montaña. La ocasión es la escalada del Monte Snowdon, que Wordsworth, de acuerdo con su idea controladora, extrae de su posición cronólogica en su vida, en 1791, antes de la experiencia decisiva de Francia, y describe en el libro final de *El preludio*[16]. Cuando atraviesa la capa de nubes, la luz de la luna «sobre la hierba / Caía como linterna», y ve la escena entera como «la perfecta imagen de un poderoso Espíritu» en su libre y continua reciprocidad creadora con su medio, «Aceptando a la vez obrar y ser obrados», y de este modo «crear / Una existencia igual» (XIII, 36-119). Lo que se ha revelado a Wordsworth en ese paisaje simbólico es el grandioso *locus* de *El recluso* que había anunciado en el Prospectus, «El Espíritu del Hombre / —Mi madriguera, y la región central de este mi canto», así como el «alto argumento» de ese poema, la unión entre el espíritu y el mundo exterior y la resultante «creación... que con poder mezclado / Ellos cumplen». El acontecimiento que selecciona Wordsworth para la revelación climática de *El preludio* es pues precisamente el momento en que alcanza «esa Visión» el «transitorio Ser» cuya vida se había propuesto describir, en el Prospectus, como parte integrante de *El recluso.*

En el transcurso de *El preludio,* Wordsworth deja caer repetidamente la sugerencia de que su obra ha sido diseñada para volver de nuevo a su punto de partida. «No con eso empezó / Nuestra Canción, ni habrá de terminar con ello», había gritado después de la crisis de Francia, invocando las «brisas y suaves aires» que habían soplado en «feliz preámbulo» a su poema (XI, 1 ss., y VII, 1 ss.). A medida que se acerca al final de la canción, dice que su descubrimiento de sí mismo constituye una conclusión religiosa («El arrebato de Aleluya que llega / De todo cuanto alienta y es») que es al mismo tiempo, como había planeado desde el principio, un comienzo artístico:

> Y ahora, Amigo mío; esta historia ha llegado
> A su debida conclusión: la disciplina y cumplimiento
> Del espíritu del Poeta.

...hemos llegado
Al tiempo (que era desde el comienzo nuestro objeto)
En que podemos, sin presunción, espero,
Juzgar a mis poderes tan confirmados, y tal
Mi saber, que me vuelvan capaz
De construir una obra que deberá durar*.
(XIII, 261-278)

Esa obra, por supuesto, es *El recluso,* para la que *El preludio* fue ideado para servir de «pórtico... parte del mismo edificio». *El preludio* es pues un poema vuelto sobre sí mismo que trata de su propia génesis —un preludio de sí mismo—. Su final estructural es su propio comienzo; y su comienzo temporal, como he señalado, es la entrada de Wordsworth en el escenario de su vida en la que termina. La conclusión procede entonces a especificar la forma circular del conjunto.

Wordsworth pide allí a Coleridge que «Evoque en su espíritu / El ánimo en el cual se empezó este Poema». En aquel momento

Me alcé pronto
Como alado, y miré tendida bajo mí
Un vasto panorama del mundo que había sido
Y que era; y de ahí esta Canción que así como una alondra
He prolongado...**
(XIII, 370-381)

Esa canción, que describe la vista de su propia vida que se le ha hecho visible al comienzo de *El preludio,* es *El preludio* cuya composición está concluyendo justamente ahora[17].

2. La iglesia gótica de Proust

Esos rasgos del poema de Wordsworth traen al espíritu el tema, la meta y los experimentos estructurales en las principales empresas de

* And now, O Friend; this history is brought
To its appointed close: the discipline
And consummation of the Poet's mind.
...we have reach'd
The time (which was our object from the first)
When we may, not presumptuously, I hope,
Suppose my powers so far confirmed, and such
My knowledge, as to make me capable
Of building up a work that should endure.

** I rose
As if on wings, and saw be neath me stretch'd
Vast prospect of the world wchich I had been
And was; and hence this Song, which like a lark
I have protracted...

algunos de nuestros mejores escritores modernos. Es ésta la «biografía creadora»: la obra de arte más o menos ficticia sobre el desarrollo del artista misma, que está preocupado con la memoria, el tiempo y las relaciones de lo que pasa con lo que es eterno; está puntuada por momentos iluminados, o «epifanías»; gira en torno a una crisis que implica la cuestión del significado de la vida del autor y el propósito de sus sufrimientos; se resuelve con el descubrimiento por el autor de su identidad y vocación literarias y la consiguiente necesidad de dejar los compromisos mundanos por el desasimiento artístico; e incluye su propia poética y a veces las circunstancias de su propia génesis. Ante todo, *El preludio* apunta a uno de los logros literarios más influyentes de este siglo, *À la recherche du temps perdu.*

Como el poema de Wordsworth, la gran novela de Proust se abre con un preámbulo en un momento de su vida en que el narrador, al quedarse dormido, ha experimentado ya los acontecimientos que está a punto de desplegar. La narración propiamente dicha empieza pues con memorias de la infancia del autor en Combray, entre las cuales la escena central es la de Marcel esperando a que su madre suba al piso de arriba después de que la familia ha recibido a cenar a Monsieur Swann. Da entonces un rápido salto en el tiempo hasta un momento de iluminación en la etapa intermedia de la vida del autor —el sabor de la magdalena empapada en té—, a partir del cual se despliega toda la «vasta estructura del recuerdo». Su pasado entero se expresa no por medio de la narración directa, sino como el surgimiento de su personalidad y sus experiencias pasadas dentro del contexto de su personalidad y su conciencia presentes profundamente alteradas; y el narrador, yendo atrás y adelante, de manera desconcertante, a través del tiempo, está constantemente preocupado con la naturaleza de la memoria voluntaria e involuntaria, la importancia de la percepción aparentemente trivial o banal, la tentativa de establecer una única identidad a partir de múltiple conciencia, la cualidad «anestética» del intelecto y del hábito (tan necesario para la vida, pero tan mortal para el frescor de la percepción y la verdad del recuerdo), y sobre todo con el tiempo y la posibilidad de liberarse del tiempo. La narración se mantiene unida gracias a la trama de motivos recurrentes y recibe la luz de múltiples iluminaciones; y termina, después de una profunda crisis mental y física, con el acontecimiento al que ha estado apuntado toda la inmensa obra: el acontecimiento de su propio comienzo.

Incurablemente enfermo, exhausto, desesperando de la validez de su vida y del arte mismo, el narrador asiste a la recepción de la princesa de Guermantes. Pero «a veces en el momento en que todo parece perdido tiene lugar la premonición que es capaz de salvarnos»[18]. En una secuencia de iluminaciones que incluyen acontecimientos del pasado evocados involuntariamente por impresiones presentes, experimenta una «felicidad», «un estado de éxtasis» que es en efecto una conversión a la religión del arte.

En su revelación final el narrador aprende la significación de sus iluminaciones parciales anteriores y logra finalmente responder a las preguntas planteadas pero dejadas sin respuesta por la iluminación inicial, cuando saboreó la magdalena: «Esa poderosa alegría... ¿De dónde venía? ¿Qué significaba?»[19]. En esa recuperación de la experiencia anterior no sólo tiene el poder de vivir y gozar la esencia de las cosas «enteramente fuera del tiempo», sino también de crear un mundo nuevo, un mundo eterno de arte, a partir de la «resurrección» de su fugitivo pasado sujeto al tiempo. Sólo ahora puede reconocer que un designio implícito había estado gobernando en silencio su pasado aparentemente casual y malgastado, de tal manera que «toda mi vida hasta aquel día hubiera podido... resumirse bajo este título: "Una vocación"»[20]. Esa vocación es la de ser un evangelista estético para su época, anunciando su descubrimiento de una teoría del arte dentro de la obra que ejemplifica la teoría. «Los verdaderos paraísos son los paraísos que hemos perdido.» Sin embargo, el arte es «el genuino Juicio Final»[21], pues al extraer la esencia de su sumisión al tiempo, es capaz de recobrar el pasado en una nueva creación: una obra estética que es el paraíso recobrado, porque está purgado de la impureza y es «extratemporal», está fuera del tiempo. En la conclusión de *El preludio,* Wordsworth había conminado a Coleridge a que se le uniera en la tarea de hacer para los hombres «una obra... de su redención» (XIII, 439-441). La vocación de Marcel es también una obra de redención; pero no de la redención de los hombres, sino del tiempo.

En el transcurso de su revelación final y acumulativa, el autor descubre también que todas las penas y sufrimientos de la vida, para el artista que «ha alcanzado finalmente su verdadera vocación», son en última instancia para el mayor beneficio artístico y terminan en goce estético. «La felicidad sólo es benéfica para el cuerpo, pero es el dolor el que desarrolla los poderes del espíritu.» «Finalmente, el dolor mata», pero «los dolores instantáneos se vuelven ideas... la transformación misma produce goce». El costo inevitable de la creación es el sufrimiento, del que la creatividad es el precio inapreciable, y el artista debe morir a su compromiso con el mundo a fin de renacer al desasimiento del artista.

> Mi enfermedad, al forzarme como un severo consejero espiritual, a morir para este mundo, me había hecho un favor, pues si la espiga de trigo no cae a tierra y muere, vive sola; pero si muere, da mucho fruto[22].

Pero «era tiempo de empezar». «Debo ponerme inmediatamente a ese trabajo. Era claramente tiempo.» Una de las analogías favoritas de su obra es en Proust, como en el Wordsworth de *El recluso,* arquitectónica: la intrincada estructura y disposición de fuerzas de «une église», una «grande

Cathédrale»[23]. Al final de su relato elaboradamente ordenado, Marcel está obsesionado con el libro *François le Champi* que su madre le había leído en su infancia, y escucha todavía reverberar, «agrio, agudo e inagotable», el «tañido de hierro de la pequeña campana que me decía que por fin Monsieur Swann se había ido y Mamá estaba a punto de subir»[24] —memorias de la escena central de su infancia en Combray con las cuales, inmediatamente después del poema, Marcel había empezado su búsqueda novelística del tiempo perdido—. Un refinamiento más confirma la rotundidad del conjunto. La palabra inicial del poema misma había sido *longtemps,* que repite el *temps perdu* del título y al que hace eco el *temps* de cada una de las dos frases que siguen. Así, en la coda: «En las dos largas frases últimas del libro», como ha dicho Edmund Wilson, «la palabra "Tiempo" empieza a sonar, y cierra la sinfonía como la abrió»[25] —en la frase final, «dans le Temps».

Tales semejanzas en obras por lo demás tan disímiles —Wordsworth después de todo, es el heredero de Milton y de la severidad moral del puritanismo inglés, mientras que Proust, aunque se interesó vivamente en los wordsworthianos George Eliot y John Ruskin, manifiesta la influencia del simbolismo, la decadencia y *l'art pour l'art*—; tales semejanzas son menos sorprendentes cuando nos damos cuenta de que esas obras están emparentadas, y de que su fuente última (como lo indica el vocabulario densamente religioso de ambos escritores) no es secular, sino teológica. Esa fuente es la tradición, vieja de quinientos años, de los escritores religiosos confesionales, y dentro de la tradición el primer y más grande ejemplo, y uno de los libros más influyentes que existen tanto en la Europa católica como en la protestante, era las *Confesiones* de San Agustín.

3. El arte de las "Confesiones" de San Agustín

La obra de Agustín, escrita en las postrimerías del siglo IV, es por una parte una culminación del modo clásico de dar una justificación de la propia vida. Pero convierte el procedimiento clásico de presentarse uno mismo como representante de un ideal cultural, realizando hechos patentes en un escenario público, en el relato circunstancial de los acontecimientos privados del espíritu individual[26]. Es pues la primera historia sostenida de una vida interior, y merece llamarse, tanto como cualquier libro del que se haya pretendido tal cosa, la primera obra moderna. Pero es moderna precisamente porque es enteramente cristiana. Agustín desarrolló con gran detalle y finura la tendencia (ya evidente, como hemos visto, en el Nuevo Testamento) a individualizar e interiorizar el patrón de la historia bíblica: al hacerlo así, impuso al flujo de la experiencia, al azar de los acontecimientos y a los fenómenos fugitivos de la memoria la trama durable y los

conceptos e imaginería canónicos de ese género único y característico de la Europa cristiana que es la autobiografía espiritual.

El libro, como sus numerosos sucesores, no es la presentación de una vida individual por su interés intrínseco, sino que está escrito desde un punto de vista especial y para un propósito dado. El conjunto es una extensa «confesión» dirigida a Dios, que escucha sin ser visto la meditación que el autor lleva a cabo en la soledad, pero que expresa bajo el modo retórico de unos coloquios consigo mismo, con Dios y con la creación natural. Una de las metas de Agustín es conocerse mejor y fortalecer así su voluntad privada; pero también se ve a sí mismo en un papel público como uno de los hijos elegidos de Dios cuya vida ha quedado transformada y sobre los que se ha impuesto la misión de llevar las buenas nuevas a otros caminantes cristianos:

> Confieso no sólo ante Ti... sino también a los oídos de los hijos de hombres que creen, compañeros de mi goce y compartidores de mi mortalidad, mis conciudadanos, mis compañeros de peregrinaje... Esos son Tus sirvientes, mis hermanos, que has escogido para que sean Tus hijos, mis amos a quienes me has ordenado servir[27].

Las *Confesiones* empiezan en el momento presente, con una meditación y oración del escritor maduro sobre las relaciones de Dios con Su creación y con Su criatura, el hombre, antes de proceder a la narración propiamente dicha, que se abre con unos acontecimientos de la infancia del autor, e incluso con especulaciones sobre su condición prenatal. Hay en el libro dos personalidades distintas —«lo que fui una vez» y «lo que soy ahora»— y entre esas dos identidades se sitúa la ocasión decisiva en que los «pecados pasados» de Agustín quedaron «perdonados y pagados, dándome alegría en Ti, cambiando mi vida por la fe en Tu sacramento» (X. iii). A lo largo de todo el libro Agustín evoca su vida explícitamente como recuerdo presente del pasado, en el que Agustín tal como era está copresente junto a Agustín tal como es:

> Todo esto lo hago dentro de mí, en el inmenso tribunal de mi memoria... Y también en mi memoria me encuentro conmigo mismo —me recuerdo a mí mismo, lo que he hecho, cuándo y dónde y en qué estado de ánimo estaba cuando lo hice... Y sobre todos ellos puedo meditar como si estuvieran presentes[28].

Al echar la vista atrás después del desenlace, el regenerado Agustín puede discernir la obra silenciosa del plan providencial de Dios desde el comienzo de lo que entonces parecían las contingencias azarosas de su vida no regenerada. Al definir esa obra oculta esboza el concepto de lo que ahora llamamos motivación inconsciente, interiorizando la distinción,

común en la visión cristiana de la historia, entre las causas secundarias que son accesibles a la observación humana, y la omnipresente pero invisible Primera Causa. Tú «actuabas entonces en mí mediante el secreto oculto de Tu Providencia» (V. vi); hay una diferencia entre «Tu acción sobre mí» y «mi razón» de mis acciones (V. viii). «Lo llevaste a cabo a través de mí y sin que yo me percatara de ello» (VI. vii), pues «hay algo en el hombre que el espíritu mismo del hombre que está en él no sabe» (X. v). Agustín utiliza el plan de Dios tardíamente descubierto como idea controladora, para dar una forma retrospectiva a los datos crudos de su experiencia recordada. (La discrepancia entre el relato que da Agustín de los acontecimientos decisivos de su vida interior en sus *Confesiones* y lo que había escrito en el momento de esos acontecimientos ha ocasionado un debate sobre la «veracidad» de la autobiografía de Agustín exactamente paralelo al debate sobre la validez factual de *El preludio* de Wordsworth[29]). Todo se ordena alrededor de la gran escena de su conversión en el jardín de Milán. Antes de eso había estado desgarrado por el conflicto de «mis dos voluntades, una vieja, una nueva, una carnal, una espiritual» (VIII. v), que le impulsaban simultáneamente hacia los bienes de este mundo sensible y hacia el bien que está más allá de los sentidos y del mundo. En el jardín experimenta la angustia de la aniquilación de esa antigua personalidad y el trabajo del nacimiento de la nueva, «muriendo para la muerte y viviendo para la vida»: relato que ha dado forma a la experiencia de innumerables hombres desde la época de Agustín, pero que (como lo indican los comentarios del propio Agustín) estaba modelado a su vez, hasta en los detalles, sobre convenciones que habían quedado establecidas en una secuencia de obras desde el relato de la conversión de Pablo hasta la *Vida de San Antonio* de Atanasio[30].

A lo largo de las *Confesiones* el meollo y región central de su relato no son los acontecimientos y acciones exteriores, sino lo que Agustín llama la «vida íntima» de «la parte interior». De entre la multitud de las *res gestae et visae* de su pasado, por consiguiente, selecciona, ordena y sólo se demora en las pocas que están cargadas de significación espiritual, como indicios de una etapa de su laborioso viaje desde el apego a las cosas de este mundo hasta el desasimiento y la transferencia de su fidelidad al reino trascendental. El *acte gratuit* de su juventud al robar unas peras, por ejemplo (recordamos el robo juvenil de una barca por Wordsworth), le revela su participación en el robo de una manzana del Edén (II. iv-x). Y en un encuentro aparentemente fortuito con un mendigo borracho y feliz en una época de «extrema miseria» reconoce ahora que «Tú actuaste para poner en mí la conciencia de mi miseria» (VI. vi). Así Wordsworth en *El preludio* se topa en un momento crítico con un mendigo ciego, al que mira fijamente «como amonestado desde otro mundo» (VII, 621-622). «Como amonestado»: la experiencia de Wordsworth es un providencialismo del «como si», una gracia traducida. Y en otro de sus poemas, configurado

retrospectivamente a partir de una experiencia presente, Wordsworth, en el más profundo desaliento, tropieza de pronto con un buscador de sanguijuelas que, por decirlo así, le salva.

Las experiencias personales de Agustín, junto con el curso de la historia humana general, plantean lo que es para él el problema central: «*Unde malum?*» «¿De dónde pues viene el mal puesto que Dios que es bueno hizo todas las cosas buenas?» (VII. v). A esa pregunta contesta su descubrimiento de que el mal desemboca en un bien mayor, en su propia vida como en la historia de la humanidad. Gracias al intenso escrutinio de sí mismo, Agustín alcanzó una asombrosa sutileza para distinguir la variedad y el matiz de las humanas «afecciones y los movimientos de su corazón» (IV. xiv), de la compleja interacción entre lo que el espíritu deformante aporta a sus percepciones y lo que es dado en la percepción, de la dificultad de separar en la memoria el hecho puro de la presencia intrusiva de la persona que recuerda, y del lento y oscuro crecimiento de las convicciones y los valores que irrumpen bruscamente a la conciencia en el salto cuántico de un momento de visión luminosa; en esos pasajes Agustín estableció el vocabulario espiritual para todos los autoanálisis y tratamientos de la autoformación posteriores y para todos los descubrimientos de la propia identidad. Agustín abrió también, bajo el modo de una filosofía de la experiencia vivida, los tópicos que desde entonces han solicitado el cuidadoso estudio de los filósofos profesionales, hasta llegar a ese ferviente admirador de las *Confesiones*, Ludwig Wittgenstein[31]. Esos tópicos han llegado a ser también la preocupación de escritores de confesiones seculares, desde Rousseau y Wordsworth hasta Proust y Joyce. Comprenden la cuestión de «los vastos recesos, las ocultas e inalcanzables cavernas de la memoria», ese «lugar interior que sin embargo no es ningún lugar» (X. vii-x). Especialmente prominente y persistente es el problema de «¿Qué es el tiempo?». La tentativa de Agustín de resolver el problema comprende la distinción entre los «tres tiempos, un presente de las cosas pasadas, un presente de las cosas presentes, un presente de las cosas futuras» (XI. xx), así como los análisis de la diferencia entre el tiempo subjetivo y el tiempo medido por los movimientos de cuerpos exteriores, de la relación del tiempo y el cambio con lo que es eterno e inmutable (XI. xiii ss.), y de la significación de los momentos recurrentes de iluminación *in ictu trepidantis aspectus*, «en el impulso de una mirada temblorosa» (VII. xvii), que ocurren en el tiempo y desaparecen, pero que sirven como portentos de la final escapatoria fuera del tiempo hacia la eternidad.

En el camino hacia la *Confesiones* Agustín había meditado en las relaciones del Creador con la creación y de lo intemporal con lo que existe en el tiempo. En el libro final vuelve a la génesis de todas las cosas, en una revisión de la significación de la creación al principio del tiempo, y pasa a la «descreación» de todas las cosas al final apocalíptico del

tiempo: la palabra empieza a resonar a medida que nos acercamos a la conclusión:

> Pues este orden gloriosamente bello de las cosas que son muy buenas pasará cuando haya llegado a su fin: tendrá su mañana y su anochecer. Pero el séptimo día no tiene anochecer...
>
> Pero Tú, Señor, estás siempre en acción y siempre en reposo. Tú no ves en el tiempo ni te mueves en el tiempo ni reposas en el tiempo. Sin embargo haces las cosas que vemos en el tiempo, y haces lo mismo el tiempo mientras el tiempo existe que el reposo cuando ya no hay tiempo[32].

4. Las transacciones del espíritu y de la naturaleza

Bajo las semejanzas entre las *Confesiones* y *El preludio* subyace, por supuesto, una profunda disparidad. Para llegar al meollo de esta diferencia pondré lado a lado pasajes de cada una de esas obras que tienen un vocabulario común y un tema emparentado. El pasaje de Agustín lo representa en coloquio con el «cielo y la tierra»; nos hace recordar que tener una conversación con un paisaje no es en absoluto una innovación romántica, y que el «hablar frente a la tierra y el cielo» de Wordsworth es descendiente directo del antiguo concepto cristiano del *liber naturae,* cuyos símbolos dan voz a los atributos e intenciones de su autor[33].

> ¿Y qué es este Dios?, pregunté a la tierra y contestó: «Yo no soy Él»; y todas las cosas que están en la tierra hicieron la misma confesión. Pregunté al mar y a las profundidades y a las cosas que se arrastran, y contestaron: «Nosotros no somos tu Dios; busca más arriba». ...Pregunté a los cielos, al sol, a la luna, a las estrellas, y contestaron: «Ninguno de nosotros es el Dios que buscas». Y dije a todas las cosas que se agolpan en las puertas de los sentidos: «Decidme de mi Dios, puesto que vosotras no sois Él. Decidme algo de Él». Y gritaron con gran voz: «El nos hizo». Mi pregunta era mi mirada sobre ellos, y su respuesta era su belleza. Y me volví a mí mismo y dije: «¿Y tú? ¿Quién eres tú?» Y contesté: «Un hombre». Ahora bien, hay claramente en mí un cuerpo y un alma, uno exterior, una interior. ¿A cuál de los dos he debido preguntarle por mi Dios?... El hombre interior sabe estas cosas a través del ministerio del hombre exterior: Yo el hombre interior las sabía, yo el alma, a través de los sentidos del cuerpo.
>
> (X. vi)

Esto es lo que escribió Wordsworth, describiendo una «eminencia» que su vida había alcanzado durante su residencia en la Universidad de Cambridge:

Pues aquí vine con poderes santos
Y santas facultades, ya a trabajar o ya a sentir:
A aprehender las pasiones y los talantes todos
Que el tiempo y el lugar y la pasión imprimen
Sobre el mundo visible, y vine a obrar
Cambios así con el poder de este mi espíritu.

...Todo
Lo que yo contemplaba respiraba un sentido interior.
Esto en cuanto a la Presencia única, y la Vida
Del gran todo; y que baste añadir
Que para todo lo que de Terror o bien de Amor,
O de Belleza, al cotidiano rostro
De la Naturaleza le hubiera puesto encima
La pasión transitoria, para eso
Yo estaba tan despierto como lo están las aguas
Al moverse del cielo...
Un mundo había sobre mí, y mío era,
Lo hice yo; pues vivía para mí solamente
Y para el Dios que miraba mi espíritu.

...Del Genio, de la Fuerza,
De la Creación y de la Divinidad misma
He estado hablando, pues mi asunto ha sido
Lo que pasó dentro de mí...
¡Oh Cielos! cuán tremendo el poder de las Almas,
Y de lo que hacen dentro de sí, mientras es nuevo
Para ellas todavía el yugo de la tierra...
Puntos tenemos todos dentro de nuestras almas
En donde todo es único; esto siento y suspiro
Por los poderes incomunicables.

...no hay hombre vivo
Que no haya conocido sus momentos divinos,
Y no sepa qué imperio majestuoso tenemos,
Como seres que son, bajo la fuerza
De la naturaleza, naturales*.

(III, 83-194)

* For hither I had come with holy powers
And faculties, whether to work or feel:
To apprehend all passions and all moods
Which time, and place, an season do impress
Upon the visible universe, and work
Like changes there by force of my own mind.
...All
That I beheld respired with inward meaning.

El pasaje de Agustín tiene tres puntos de referencia, que sirven como premisas y primeros términos funcionales a lo largo de las *Confesiones:* Dios, la creación natural y el hombre —o más precisamente, puesto que el cuerpo y los sentidos del hombre son parte de la naturaleza, el alma humana—. De estas tres cosas, Dios (figurado aquí como hablando a través de Su creación) conserva toda la iniciativa, como causa primera, eficiente y final de la naturaleza y del alma. En el pasaje de Wordsworth Dios no ha desaparecido del todo, pero sólo se le menciona después del hecho, y lo único que se le permite hacer es ser espectador de una acción terminada: «pues vivía para mí solamente / Y para el Dios que miraba mi espíritu». Pero si Dios ha pasado a ser un no-participante, es con este resultado peculiar: sus atributos y funciones tradicionales (los «poderes santos», «Creación» y «Divinidad») sobreviven, para ser heredados (junto con los correspondientes sentimientos de asombro y reverencia) por los dos componentes restantes de la tríada de Agustín, la naturaleza y el «alma» o «espíritu» humanos.

Lo que me interesa no es la pregunta autobiográfica válida: «¿Cuál era el credo de Wordsworth: panteísta, panenteísta, cristiano?» en el sentido de «¿Qué proposiciones sobre Dios habría estado dispuesto a afirmar Wordsworth fuera del poema?»[34]. Con respecto al esquema conceptual de *El preludio,* la pregunta pertinente es: «¿Qué papel desempeña Dios dentro del poema mismo?» Para contestar a esta pregunta no basta con hacer la

---

Thus much for the one Presence, and the Life
Of the great whole; suffice it here to add
That whatsoe'er of Terror or of Love,
Or Beauty, Nature's daily face put on
From transitory passion, unto this
I was as wakeful, even, as waters are
To the sky's motion...
I had a world about me; 'twas my own,
I made it; for it only liv'd to me,
And to the God who look'd into my mind.
Of Genius, Power,
Creation and Divinity itself
I have been speaking, for my theme has been
What pass'd within me...
O Heavens! how awful is the might of Souls,
And what they do within themselves, while yet
The yoke of earth is new to them...
Points have we all of us within our souls,
Where all stand single; this I feel, and make
Breathings for incommunicable powers.
...there's not a man
That lives who hath not had his godlike hours,
And knows not what majestic sway we have,
As natural beings in the strength of nature.

lista de los pasajes que hacen referencia a Dios; pues la cuestión esencial es: «¿Qué *hace* Dios en el poema?» Y a esto, la respuesta es claramente: «Nada importante». En *El preludio* de 1805 (y este hecho está apenas velado con frases pías en las revisiones y adiciones posteriores de Wordsworth[35]), se alude ceremonialmente a Dios de vez en cuando, pero sigue siendo un factor adventicio y no operativo; si todas las alusiones a la deidad se extirparon de *El preludio*, no habría ningún cambio sustancial en su asunto ni en su desarrollo. Dios es el recordatorio puramente formal de Su personalidad anterior, porque Sus funciones tradicionales han sido ocupadas todas, para cualquier fin práctico, por los otros dos elementos de la tríada —con palabras del propio Wordsworth en el pasaje que he citado, por los hombres «como seres que son, bajo la fuerza / De la naturaleza, naturales»—. Fueran cuales fueran sus creencias —y parece probable que Wordsworth no se metió en honduras en cuanto a la cuestión de la ortodoxia hasta que le incitaron a hacerlo la alarma de Coleridge y las reconvenciones de amigos y reseñadores—, lo interesante es que Wordsworth describió el proceso de su desarrollo espiritual dentro de un sistema de referencias que no tiene más que dos términos generadores y operativos: el espíritu y la naturaleza. Como observó Hazlitt con su habitual agudeza, incluso en la más tardía y mucho más tradicional *Excursión* (1814) de Wordsworth: «Es como si no hubiera más que él en el universo»[36].

En esa manera de proceder *El preludio* participa de un movimiento más amplio de la filosofía romántica[37]. En su tradición central, el pensamiento cristiano había establecido tres elementos primarios: Dios, la naturaleza y el alma; con Dios, por supuesto, en posición marcadamente prepotente, como creador y controlador de los otros dos y como fin, *telos*, de todos los procesos naturales y esfuerzos humanos. La tendencia en el pensamiento romántico innovador (manifestada en proporción a la circunstancia de si el pensador es o no un teísta cristiano) es la de disminuir marcadamente, y en el límite eliminar, el papel de Dios, dejando como agencias primigenias al hombre y al mundo, al espíritu y a la naturaleza, al ego y al no-ego, a la persona y a la no-persona, al espíritu y al otro, o (en la antítesis favorita de los filósofos postkantianos) al sujeto y al objeto. Fichte, Schelling y Hegel, por ejemplo, empiezan con un principio indiferenciado que se manifiesta inmediatamente bajo el modo dual del sujeto y el objeto, cuyas interacciones (en la persona humana y a través de ella) traen al ser el mundo fenomenal y constituyen toda experiencia individual, así como toda la historia de la humanidad. El hecho notable es sin embargo que este proceso metafísico no borra, sino que simplemente asimila, los poderes y acciones tradicionales de Dios, así como el esquema de conjunto de la historia cristiana; ahora, no obstante, sujeto y objeto, en su larga interacción, son adecuados para dar cuenta de todo ello, desde el equivalente metafísico de la creación, pasando por la caída y la

redención, hasta la consumación apocalíptica al final de la trama providencial. Tal como lo expresó Hegel, que entre todos sus contemporáneos fue el que vio más claramente ese procedimiento: «La filosofía es pues idéntica a la religión, pero la distinción consiste en que lo es de una manera peculiar, distinta de la manera de mirar las cosas que se llama comúnmente religión como tal»[38]. Esta conservación de los conceptos cristianos tradicionales y de la trama tradicional cristiana, pero desmitologizados y con la Providencia que todo lo controla convertida en una «lógica» o dialéctica que controla todas las interacciones del sujeto y el objeto, da su carácter distintivo y su diseño a lo que llamamos «filosofía romántica». En esta grandiosa empresa es sin embargo el sujeto, la mente o el espíritu lo que es primario y toma la iniciativa y las funciones que eran antes prerrogativa de la deidad; por eso podemos designar justificadamente a la filosofía romántica, en sus diversas formas, con el termino genérico de «idealismo».

En los dos próximos capítulos tendremos ocasión de mirar más de cerca la forma típica de la trama de lòs sistemas filosóficos postkantianos. Observemos tan sólo ahora cómo esa metafísica de la interacción sujeto-objeto es paralela a la forma lírica ejemplar que Wordsworth, siguiendo el ejemplo de *Frost at Midnight* [Escarcha a medianoche] de Coleridge, estableció en *Tintern Abbey* [La Abadía de Tintern]: un individuo se enfrenta a una escena natural y hace que acoja su pregunta, y el intercambio entre su espíritu y la naturaleza constituye el poema entero, que generalmente plantea y resuelve una crisis espiritual[39]. También *El preludio* empieza con el poeta a solas en un panorama abierto, respondiendo en espíritu a los atributos y alteraciones del paisaje, y procede por pasajes recurrentes en los que el espíritu se percata de una nueva etapa de su crecimiento al llegar a un nuevo trato con la naturaleza. En las secciones intermedias *El preludio* representa a la gente, las acciones y los acontecimientos de la vida cotidiana de Wordsworth; de otro modo no sería una autobiografía (ni siquiera una autobiografía espiritual), sino algo más parecido a la *Fenomenología del espíritu* de Hegel —obra que consigue la proeza de resumir la historia cultural del espíritu en su maduración enteramente en los términos de las diversas separaciones, conflictos y reconciliaciones incrementales del sujeto y el objeto—. Encontramos pues en *El preludio,* aunque con parsimonia en el número y el detalle, la descripción de gentes que no son el poeta mismo, incluyendo a su madre y su padre, varios compañeros de juegos, «mi vieja Dama, tan maternal y buena», viejos mendigos y Beaupuis el revolucionario, así como relatos de las acciones y experiencias literales de Wordsworth en Hawkeshead y en Cambridge, Londres y Francia.

Gracias a un triunfo de la invención, Wordsworth complementa sin embargo su historia literal de una vida real en este variado mundo con la descripción correlativa del crecimiento del espíritu del poeta como una transacción directa entre ese espíritu y la naturaleza. En muchos pasajes,

por ejemplo, la naturaleza está dotada de los atributos y poderes de una madre, un padre, un ama de cría, un maestro, una amante, así como de una deidad (o unas deidades) que descubre, incita, guía y disciplina al individuo que la «Naturaleza» ha seleccionado para «enmarcar / A un Ser favorecido, desde el primer amanecer / De su infancia» (I, 363-365). (El hecho de que en la primera versión de este pasaje no fuera la «Naturaleza», sino primero los «genios» y después los «espíritus» los que llenaban ese papel, nos indica que las locuciones de Wordsworth sobre el «alma» y el «espíritu» [*spirit*] o «los espíritus» de la naturaleza no pretenden afirmar un credo, sino constituir una manera de hablar poética o un procedimiento conceptista serio[40].) Wordsworth logra, en pasajes que se alternan con exposiciones literales, asimilar hasta los materiales recalcitrantes de los libros posteriores de *El preludio* a la naturaleza y la actuación del paisaje. En Londres, por ejemplo, todavía «el Espíritu de la Naturaleza estaba sobre mí», y el lugar

> Pletórico de impregnaciones, como los sitios montaraces
> Que alimentaron mi sentir primero,
> Y los valles desnudos, con mil cuevas y rocas,
> Y audibles reclusiones*.
>
> (VII, 735; VIII, 791-794)

En la sección de *El preludio* consagrada a los «Libros», las más grandes de esas obras del hombre están igualmente naturalizadas, para el lector que «con la viva Naturaleza ha estado en intimidad», pues su poder sobre él brota

> De la gran Naturaleza existente en las obras
> De los fuertes Poetas. El Poder Visionario
> Atiende al movimiento de los vientos
> Que en su misterio la palabra envuelve**.
>
> (V, 612-621)

La descripción de esa exaltante respuesta a la existencia de los hombres fuera de él mismo, y de su creciente identificación con ellos, lleva el título de «El Amor de la Naturaleza que lleva al Amor de la Humanidad», y su

---

* Was throng'd with impregnations, like those wilds
In which my early feelings had been nurs'd,
And naked valleys, full of caverns, rocks,
And audible seclusions.

** From the great Nature that exists in works
Of mighty Poets. Visionary Power
Attends upon the motions of the winds
Embodied in the mystery of words.

episodio central es la súbita aparición del pastor como «un Poder / O Genio, que debajo de la Naturaleza, debajo de Dios / Preside», con su forma «glorificada» y «como una Cruz aérea» —epifanía que Wordsworth analiza como un epifenómeno de la niebla y el sol poniente (VIII, 393-410)—. La profundizada experiencia que tiene el poeta del sufrimiento y la mortalidad humanos se traduce sistemáticamente en una relación alterada entre su ojo y su objeto: la escena natural articula y devuelve reflejados los sentimientos rudimentarios que le aporta la percepción del espíritu, de tal manera que el correlato de su nuevo mirar al hombre «con otros ojos» es su nueva percepción de los objetos naturales como inmersos en una luz y una sombra diferentes. Siente

> Como el amanecer de otro sentido,
> Un humano calor de este amor mío
> A unos objetos que hasta entonces fueron
> Tan sólo aire dichoso de mi ser privado...
> Un sentimiento de recién nacido. Se extendió lejos;
> Los árboles, los montes lo compartían, los arroyos...
> Todas las sombras de mortalidad
> Que sobre esos objetos pudieron caer antes
> Eran ahora de otra clase; no tiernos: fuertes,
> Hondos, sombríos eran y severos; escombros
> De la Infancia*[41].

Y en la serie de revelaciones con que se cierra *El preludio,* como se recordará, la primera es la de un paisaje visto como el espíritu del hombre, la principal región de su canción, y la última es la de una región secundaria de su canción, la vida que él mismo ha vivido, mirada como un paisaje.

En el nivel recurrente de la narración en que el espíritu y la naturaleza deben bastar para generar la trama de *El preludio,* se le dirige a la naturaleza una grave exigencia, pero otra más grave aún se dirige al espíritu, que en Wordsworth, como en los idealistas alemanes, es la fuerza prioritaria y preeminente. Pues no es la naturaleza, sino «el Espíritu del

---

* A dawning, even as of another sense,
A human-heartedness about my love
For objects hitherto the gladsome air
Of my own private being, and no more...
A new-born feeling. It spread far and wide;
The trees, the mountains shared it, and the brooks...
Whatever shadings of mortality
Had fallen upon these objects heretofore
Were different in kind; not tender: strong
Deep, gloomy were they and severe; the scatterings
Of Childhood.

Hombre» el que constituye «la principal región de mi canción»; y en un pasaje donde Wordsworth habla «De la Fuerza, / De la Creación y de la Divinidad misma», habla «no de cosas exteriores», sino de «lo que pasó dentro de mí» y de «mi espíritu juvenil»[42]. En último análisis, la visión que informa a *El preludio* no es un naturalismo, sino un humanismo, en el que hombre es «de todas las cosas visibles corona... / Como, más que cuanto sabemos, el instinto / De la Divinidad» (VIII, 634-639); y si Wordsworth desarrolla en *El preludio* lo que Harold Bloom llama un «mito de la Naturaleza», éste está incorporado dentro de un mito más elevado y comprensivo del espíritu.

5. La teodicea de la vida privada

En el Prospectus de *El recluso* y en los poemas asociados con éste, Wordsworth anunció su intención de «pesar / Lo bueno y malo del estado mortal nuestro». Tal era su versión del propósito miltoniano de «justificar los caminos de Dios hacia los hombres». El argumento de Wordsworth, como el de Milton, es una teodicea que sitúa la justificación del sufrimiento humano en la restauración de un paraíso perdido. En la visión de Milton, este acontecimiento no tendrá lugar «hasta que uno mayor que el Hombre / Nos restaure, y recobre el bendecido Asiento». El paraíso de Wordsworth en cambio puede alcanzarse simplemente por una unión del espíritu del hombre con la naturaleza, y es así un paraíso presente en este mundo, susceptible de describirse «con palabras / Que no hablan de otra cosa sino de lo que somos», es decir, sin recurso a una deidad que intervenga o a un reino celestial para remediar cualquier desequilibrio entre el bien y el mal de nuestro estado mortal.

En *El preludio* de Wordsworth, preliminar autobiográfico a *El recluso,* la bondad última que gobierna el curso de su vida queda cuestionada por su sufrimiento y la crisis de su espíritu, y es restablecida más tarde por el resultado de esta experiencia, que se representa como prototípica para los hombres a quienes se dirige. El supuesto de Wordsworth, como el de todos los escritores de teodiceas, ya sea de alcance universal o de la vida privada, es que si la vida ha de valer la pena de vivirse, no puede haber una ciega irracionalidad o una mera contingencia en el corazón de las cosas; tiene que haber un sentido (como propósito bueno e inteligible) en la ocurrencia de los males tanto físicos como morales. La teodicea cristiana de la vida privada, en la larga estirpe de las *Confesiones* de Agustín, transfiere el lugar de la preocupación primaria por el mal de la historia providencial de la humanidad a la historia providencial de la persona individual, y justifica la experiencia de las malas acciones, del sufrimiento y de la pérdida como un medio necesario hacia el bien mayor de la redención personal. Pero la de Wordsworth es una teodicea secular

—una teodicea sin un *theos* operativo— que conserva la forma del antiguo razonamiento, pero traduce la Providencia controladora a una teología inmanente, hace del proceso algo coextensivo a nuestra vida en este mundo y justifica el sufrimiento como el medio necesario hacia la meta de un mayor bien que no es otro que la etapa de la madurez conseguida:

¡Ay de mí! ¡que todos
Los terrores, y todas las antiguas miserias,
Añoranzas, fatigas, vejaciones, que todos
Los pensamientos y los sentimientos
Que fueron a mi espíritu infundidos,
Hayan hecho por fin
La tranquila existencia que es mía cuando soy
Digno de mí! ¡Alabado sea el fin!
¡Gracias también al medio!*.

(I, 355-362)

En otras palabras, la teodicea wordsworthiana de la vida privada (si queremos acuñar un término, podríamos llamarla «biodicea») pertenece al género distintivamente romántico de la *Bildungsgeschichte,* que traduce el doloroso proceso de una conversión y redención cristiana al doloroso proceso de la autoformación, las crisis y el autorreconocimiento que culmina en una etapa de coherencia con uno mismo, conciencia de uno mismo y seguridad en la fuerza que es su propio premio.

En uno de los niveles Wordsworth cuenta esta historia en los términos de sus experiencias literales de terror, dolor, error y miseria, que culminan en su crisis de duda y desesperación después del fracaso de la Revolución francesa; y justifica estas experiencias (como dice en una revisión del pasaje que acabamos de citar) por «llevar una parte, / Y una parte necesaria» en la tarea de hacerle hombre, de hacerle poeta y de hacerle exactamente la clase de hombre y de poeta que fue. Pero a lo largo de *El preludio* se está contando una doble historia —una historia de la vida de Wordsworth en el mundo y una historia correlativa de su vida en la naturaleza—. Y en ese segundo nivel narrativo Wordsworth incorpora el problema del sufrimiento dentro de su mito de gran alcance relativo a la interacción entre el espíritu y la naturaleza, en el que una naturaleza

---

* Ah me! that all
The terrors, all the early miseries
Regrets, vexations, lassitudes, that all
The thoughts and feelings which have been infus'd
Into my mind, should ever have made up
The calm existence that is mine when I
Am worthy of myself! Praise to the end!
Thanks likewise for the means!

protectora conduce al espíritu a través de etapas sucesivas de crecimiento, mientras que una naturaleza parlante define y comunica al espíritu aquel grado de conocimiento de sí mismo que su etapa de experiencia acumulativa le ha preparado a recibir.

6. La teodicea del paisaje

Apenas ha empezado Wordsworth la historia de su vida de niño dedicado a las actividades ordinarias de bañarse, echarse al sol y correr por los campos y bosques, cuando pasa a la correlativa presentación de su alma directamente comprometida con la naturaleza, tal como la forman las influencias contrarias de la escena exterior:

> El bello tiempo seminal tomó mi alma, y yo crecí
> Criado a la vez por la belleza y por el miedo*.
> (I, 305-306)

A lo largo de los libros anteriores de *El preludio* Wordsworth representa repetidamente su espíritu desarrollándose gracias a un sostenido intercambio con «esos dos atributos», los «cuernos hermanos que constituyen la fuerza [de la naturaleza]», cuya «doble influencia... de paz y excitación» infunde en el espíritu una mezcla de «emoción» y «calma», de «energía» y «feliz quietud»[43]. Del primer tipo son los aspectos dulces y «sin temor» de la naturaleza: el panorama en calma y ordenado, los objetos pequeños, «los quietos Cielos», las «tranquilas escenas», las «suaves brisas», «un jardín con sus paseos y sus arriates de flores», todo lo cual manifiesta «amor» y «ternura», actúa efectuando «placer y repetida dicha», y empuja al espíritu «con sentimientos de deleite». Pero «la Naturaleza... cuando quiere construir / Un Ser favorecido», alterna su «tierna visita» con «intervenciones más severas, ministerio / Más palpable». De este tipo opuesto son los aspectos imponentes y aterradores de la naturaleza: vastas escenas de selvatiquez y majestad, lo «imponente» y lo «grandioso», los elementos «en tumulto», «la tormenta a medianoche», «el rugiente océano y los páramos», que actúan en el espíritu mediante el «terror» y mediante «el dolor y el miedo» y manifiestan no el «amor» de la naturaleza sino sus acciones punitivas: su «impresionante disciplina de temor»[44].

En esta polaridad natural de «hermosas formas o grandiosas», o de «formas sublimes o bellas»[45], como señaló Samuel Monk hace más de tres décadas, Wordsworth adaptó las dos categorías teóricas anteriores del

---

* Fair seed-time had my soul, and I grew up
Foster'd alike by beauty and by fear.

siglo XVIII que habían dividido las cualidades estéticas de la escena natural[46]. En general lo bello es de escala reducida, ordenado y tranquilo, produce placer en el observador y está asociado con el amor; mientras que lo sublime es vasto (y por ende sugiere infinitud), salvaje, tumultuoso e imponente, está asociado con el dolor y evoca sentimientos ambivalentes de terror y admiración. Pero detrás de esta dicotomía estética familiar del siglo XVIII hay siglos de especulación sobre el mundo natural —especulación cuyas preocupaciones no eran estéticas, sino teológicas y morales, y que de hecho constituían una teodicea sistemática del paisaje—. Pues sobre el fundamento paulino de que «las cosas invisibles para Él desde la creación del mundo son claramente vistas», pronto se había planteado el problema de cómo justificar la bondad de un Creador omnipotente que ha traído al ser una tierra que, en muchos de sus aspectos, no es bella y benéfica, sino salvaje, baldía, fea, peligrosa y terrífica.

Tal es justamente la pregunta que dirige a Dios Dorigen en el *Cuento de Franklin* de Chaucer cuando, mientras su marido está lejos en un distante viaje, mira con terror desde el borde de un acantilado el mar y sus «negras rocas terríficas y hostiles»

> Que más parecen obra de turbia confusión
> Que no cualquier hermosa creación
> De tan perfecto Dios sabio y estable.
> ¿Por qué hiciste una obra tan poco razonable?
> Ya sé que los letrados dirán ellos también,
> Con buenos argumentos, que todo es para bien*.

Pero, habiendo desplazado así el pase de la teodicea del mal y el sufrimiento humanos, con su telón de fondo de Edén, Calvario y la Nueva Jerusalem, a los aspectos feos y aterradores de lo que debería ser el mejor de todos los mundos físicos posibles, Dorigen, impotente, remite toda disputa sobre la cuestión «a los clérigos», mientras sus amigas, para distraerla del «desasosiego» [«*disconfort*»] del mar salvaje, la llevan a los lugares convencionales de belleza ordenada y agradable:

> La llevan a la vera de ríos y veneros
> Y con rumbo hacia otros lugares placenteros**.
>
> (versos 856-899)

---

* ...grisly feendly rokkes blake,
That semen rather a foul confusion
Of werk than any fair creacion
Of swich a parfit wys God and a stable,
Why han ye wroght this werk unresonable?...
I woot wel clerkes wol seyn as hem leste,
By arguments, that al is for the beste.

** They leden hire by ryveres and by welles,
And eek in othere places delitables.

Los «clérigos» propusieron una variedad de respuestas a esa pregunta, pero una de las habituales era que un Dios perfecto y sabio había creado originalmente un mundo perfectamente terso, ordenado, útil y hermoso. Las montañas y otros lugares silvestres y los páramos eran producto, no de la benevolencia divina, sino de la depravación humana, pues habían sido estropeados por la justa ira de un Dios ante la caída original del hombre en el Edén, o bien (y en algunos comentadores, además) habían sido efecto de la devastadora inundación con que Él castigó la casi universal corrupción de la especie humana en los tiempos de Noé. Henry Vaughan expresó la opinión común en su poema *Corruption*; cuando Adán pecó,

> Trajo la Maldición al mundo, quebrantando
> La obra entera en su caída*.

Las montañas, por consiguiente, y otros aspectos inmensos, caóticos y espantosos de la naturaleza, como ha dicho Marjorie Nicolson, se veían como «símbolos del pecado humano» y de la consiguiente ira de un Dios justicieramente punitivo[47].

Un documento tardío y circunstancial de esta tradición es *The Sacred Theory of the Earth* [La teoría sagrada de la tierra] de Thomas Burnet, cuya primera versión latina se publicó en 1681-1689. Por un lado, ese libro inmensamente popular alimentó el desarrollo de la «físico-teología», que se proponía demostrar la existencia y los atributos de Dios, y especialmente la justicia de sus Caminos ante el hombre en la creación, enteramente mediante el razonamiento a partir de los fenómenos de la naturaleza. Por el otro lado, sirvió de influyente modelo para la traducción de los conceptos teológicos y morales a una estética del paisaje. Burnet fue comparado a menudo con Milton (Coleridge describe *The Sacred Theory* como «una grandiosa Leyenda miltónica»[48]), y no sólo por la magnificencia barroca de su estilo. Tal como lo describe el subtítulo de Burnet en la versión inglesa aumentada, su tema es «una Descripción del Original de la Tierra, y de todos los Cambios Generales que ha sufrido ya, o que va a sufrir, hasta la Consumación de todas las Cosas». El radio de su obra, desde la creación hasta el apocalipsis, coincide pues con el de la trama de *El paraíso perdido*; y aunque Burnet cuenta la historia principalmente en términos de cambios del universo físico efectuados por la ley natural o «segundas Causas», esas causas operan en armonía preestablecida con lo que él llama la «primera Causa» —es decir, con el propósito y providencia subyacentes del Dios de Milton[49].

Según Burnet el Dios perfecto había dado origen, en un principio, a un mundo perfectamente bello; éste, conforme a los cánones de belleza

---

* He drew the Curse upon the world, and Crackt
The whole frame with his fall.

paladianos de Burnet, era un mundo «suave de contornos, regular y uniforme, sin Montañas y sin Mar» (I, 72). La humanidad primigenia vivía con inocencia y desahogo perfectos, en una zona del mundo sin mácula que era aún más perfecta que el resto. Esta zona era el paraíso descrito en el Génesis y también recordado, de forma difuminada, en los mitos paganos de los «Campos *Elíseos*, las Islas Afortunadas, los Jardines de las *Hespérides*, *Alcinoo*, etc.» —pasaje que bien podía estar en la memoria de Wordsworth cuando en el Prospectus se refirió al «Paraíso y Elíseos jardines, Campos Afortunados...»[50]. La causa providencial de la destrucción de ese mundo perfecto fue el juicio iracundo de Dios ante «la Maldad y de la Degeneración de los Hombres» en los tiempos de Noé, cuando «se abrió el Abismo» y «la Armazón de la Tierra se quebró y cayó en el *gran Abismo*»; la inundación y cataclismo resultantes transformaron toda la naturaleza en su estado presente, «en el que debe seguir hasta la Redención y Restitución de todas las Cosas». El mundo que habitamos ahora no es por consiguiente sino la ruina del paraíso, con algunos restos por cierto de su belleza original, pero en conjunto «Imagen y Pintura de la gran Ruina... el verdadero Aspecto de un Mundo que yace en sus Escombros» (I, 130, 90, 223, 148).

Frente a las partes en ruinas del mundo presente Burnet muestra las complejas actitudes que contribuyeron a formar la nueva estética del siglo siguiente. Pues encuentra valores positivos en aquellos aspectos del paisaje que son vastos, desproporcionados, aterradores, y según los cartabones estéticos tradicionales, feos; pero esos valores son a la vez estéticos y quasi-teológicos, pues en ellos el rostro parlante de la tierra declara la infinitud, el poder y la ira de una deidad justa.

> En cuanto a la Forma presente de la Tierra, ponemos por Testigo a toda la Naturaleza; las Rocas y las Montañas, las Colinas y los Valles, el hondo y ancho Mar y las Cavernas de la Tierra: hablen ellos, y digan su Origen: ¿Como llegó el Cuerpo de la Tierra a quedar despedazado y enmarañado así?
>
> (II, 331-332)

Y sin embargo esos mismos fenómenos, «los más grandes Objetos de la Naturaleza», las «Regiones ilimitadas donde habitan las Estrellas... el ancho Mar y las Montañas de la Tierra», le parecen «los más agradables de contemplar».

> Hay algo augusto y altivo en el Aire de estas cosas, que inspira al Espíritu con grandes Pensamientos y Pasiones; pensamos naturalmente, en tales Ocasiones, en Dios y su Grandeza: y cuanto tiene tan sólo una Sombra y Apariencia de INFINITO, como tienen todas las Cosas que son demasiado grandes para nuestra Comprensión, llena y colma el

> Espíritu con su Exceso, y lo arroja a una agradable especie de Estupor y Admiración.
>
> Y sin embargo esas Montañas... no son sino grandes Ruinas; pero tales que muestran cierta Magnificiencia en la Naturaleza.
>
> (I, 188-189)

Inherentes precisamente en esos elementos en ruinas del paisaje que manifiestan la aterradora ira de Dios se encuentran los más altos valores estéticos, porque también ellos expresan el infinito poder de Dios, y evocan así en Burnet actitudes y emociones que los hombres habían sentido antes frente al propio Dios omnipotente.

La distinción de Burnet entre los aspectos bellos y «grandes» de la naturaleza fue desarrollada por los teóricos posteriores (con ayuda de un término importado del tratado de Longino sobre el estilo elevado) y transformada en la distinción entre lo bello y lo «sublime». Incluso en tratamientos naturalistas posteriores de estas categorías, reconocemos una consonancia con el contexto teológico anterior, donde los elementos bellos de la naturaleza son duradera expresión de la amorosa benevolencia de Dios, mientras que lo vasto y desordenado de la naturaleza expresa su infinitud, su poder y su cólera, y evoca así una paradójica unión de deleite y terror, placer y sumisión. Edmund Burke, por ejemplo, en su muy influyente *Philosophical Enquiry into... the Sublime and Beautiful* [Investigación filosófica de... lo sublime y lo bello], funda el sentido de la belleza en la pasión de amor y lo asocia con el placer, mientras que «todo lo que es apropiado de alguna manera para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de alguna manera terrible... es fuente de lo *sublime*»[51]. Lo sublime tiene también su fuente en las cualidades asociadas de «fuerza», «vastedad», «infinitud» y «magnificencia», y sus efectos característicos en el contemplador son los tradicionales que despierta la concepción del poder infinito de un Dios severo pero justo: «terror», «asombro», «sumisión», «admiración» y «reverencia»[52].

William Wordsworth, que mostró en sus escritos un interés temprano y continuo por las categorías antitéticas de lo bello y lo sublime[53], heredaba pues una larga tradición de encontrar significados morales y teológicos en las cualidades estéticas del paisaje, así como de investigación de la bondad y justicia cósmicas por referencia a los atributos contrarios del mundo natural. A partir de esas vislumbres construyó su descripción de un espíritu individual en el desarrollo de su capacidad de responder e interpretar ante «todo lo que de Terror o bien de Amor, / O de Belleza, al cotidiano rostro / De la Naturaleza se hubiera puesto encima» (III, 132-133) —hazaña que en su sutileza y penetración no tenía precedentes ni en la físico-teología, ni en la estética, ni en la psicología de su tiempo.

Podemos seguir de la manera más clara el procedimiento de Wordsworth en la biografía del Buhonero que interpoló en la versión de 1798 de su

mayor poema narrativo, *The Ruined Cottage* [La alquería en ruinas]. Wordsworth dijo a Isabella Fenwick que en el Buhonero representó «principalmente una *idea* de lo que yo me figuraba que podría haber llegado a ser mi propio carácter en sus circunstancias»[54], y más tarde transfirió algunos pasajes de esa descripción a *El preludio*. La biografía del Buhonero es pues el primer esbozo de lo que he llamado la «idea» controladora de *El preludio*, y en ella Wordsworth, en unos 250 densos versos, describe el desarrollo del Buhonero desde la primera infancia, a traves de una crisis espiritual (sufrida «antes de que pasara su vigésimo año», en la que «su espíritu quedó perturbado» y se volvió «en vano... / Hacia la ciencia en busca de cura» a fin de «mitigar la fiebre de su corazón»), hasta la época en que descubrió su papel en la vida y «consintió / En esa baja ocupación». Pero aunque su ocupación exterior era la de un buhonero, había nacido también para ser un poeta mudo y sin gloria, pues

> era un hijo elegido
> Le fue dado un oído que sentía a fondo
> La voz de la Naturaleza en el oscuro viento
> La sonora montaña y el fugitivo arroyo.
> ...En toda forma
> Hallaba una secreta y misteriosa alma,
> Un aroma, un espíritu con extraños sentidos*[55].

Lo compacto de esa biografía permite a Wordsworth sostener el modo narrativo de la transacción entre el espíritu y la naturaleza de una manera que no es posible en la extensa autobiografía de *El preludio*. En su primera infancia el espíritu del Buhonero se había alimentado de sus experiencias solitarias de terror, fuerza y grandeza de lo sublime natural:

> Se asentó así el cimiento de su espíritu
> En esa comunión, no sin terrores.
> Siendo aún niño, mucho antes de sus tiempos,
> Había percibido la presencia y la fuerza
> De la grandeza, y sentimientos hondos
> Labraron en su espíritu muchos grandes objetos**.
> (versos 77-82)

---

* he was a chosen son
To him was given an ear which deeply felt
The voice of Nature in the obscure wind
The sounding mountain and the running stream.
...In all shapes
He found a secret and mysterious soul,
A fragrance and a spirit of strange meaning.

** So the foundations were laid
In such communion, not from terror free.

Aunque incluso en aquella época, en los «lineamientos fijos y firmes» del rostro del paisaje, había «trazado un espíritu henchido y fluyente», no estaba todavía preparado para una etapa ulterior de la enseñanza de la naturaleza, «la lección profunda del amor» cifrada en los aspectos dulces de la escena exterior.

En el corazón suyo
No estaban todavía ni el amor,
Ni la pura alegría del amor,
Que difunde el sonido o el aliento del aire,
O la muda mirada de las cosas felices*.

El paso a esa etapa en la que aprende a descifrar la lección de amor en la naturaleza está fijado con precisión en el tiempo: ocurre «antes de su noveno verano», cuando, habiendo sido enviado solo por primera vez a cuidar las ovejas de su padre, contempla la belleza de un amanecer en las montañas.

Miró
La tierra y el océano allá abajo tendidos
En su contentamiento y honda dicha.
Algo rozó las nubes
Y en sus rostros callados él leyó
Inexpresable amor...
Su espíritu era un rito de gracias al poder
Que lo había hecho. Bendición y amor**.
(versos 106-141)

Tales fueron las experiencias que alimentaron el desarrollo de su espíritu maduro que, «en su justo equilibrio de amor», tuvo la fuerza psíquica de

---

While yet a child, and long before his time
He had perceived d'the presence and the power
Of greatness, and deep feelings had impressed
Great objects on his mind.

* In his heart
Love was not yet, nor the pure joy of love
By sound diffused, or by the breathing air,'
Or by the silent looks of happy things.

** He looked
The ocean and the earth beneath him l'ay
In gladness and deep joy. The clouds were touched
And in their silent faces did he read
Unutterable love...
His mind was a thanksgiving to the power
That made him. It was blessedness and love.

participar en el abatimiento humano —«Se pudo permitir sufrir / Con los que vio sufrir»[56].

En un pasaje revelador, Wordsworth dice que el niño «había aprendido a leer / Su biblia» cuando estaba en la escuela, antes de llegar a descubrir los mismos significados escritos más distinta e impresionantemente en los *verba visibilia*, en el lenguaje simbólico del paisaje:

> Pero allá en las montañas llegó a *sentir* su fe
> Allá vio la escritura — Allá todas las cosas
> Aparentaban la inmortalidad, el giro de la vida,
> Y la grandeza en su giro también, en su infinito;
> ...y no *creyó* siquiera: vio*.
>
> (versos 54-56, 146-155)

Pero parecería que el Buhonero aprendió a transferir los divinos atributos del Libro de la Escritura al Libro de la Naturaleza con algún apoyo de la psico-teología de la *Sacred Theory* de Burnet; pues una de las relaciones que encontró codificadas en una escena de tremenda sublimidad fue la de la venganza cósmica que había desencadenado el diluvio amasador de montañas en la época de Noé —en

> algún pico
> Acostumbrado a años de olvido, en el que puede verse,
> Como por el silencio del pensamiento inscritas
> En su áspera ladera visionaria,
> Muchas historias de tormentas invernales,
> O de aquel día de venganza, cuando el mar
> Se alzó como un gigante de su sueño,
> Y azotó las colinas,
> Y cuando el firmamento de los cielos
> Llovió la oscuridad que vio la raza humana
> Todos los hombres, sí, vivos entonces y sin esperanza**[57].

---

* But in the mountains did he *feel* his faith
There did he see the writings—All things there
Looked inmortality, revolving life,
And greatness still revolving, infinite;
...nor did he *believe*—he saw.

** some peak
Familiar with forgotten years, which shews,
Inscribed, as with the silence of the thought,
Upon its bleak and visionary sides,
The history of many a winter storm,
Or of the day of vengeance, when the sea
Rose like a giant from his sleep, and smote
The hills, and when the firmament of heaven

En *El preludio* (que contiene también ecos de la *Sacred Theory* de Burnet[58], así como de varios tratados del siglo XVIII sobre la estética del paisaje), cuando Wordsworth pasa del medio rural de su infancia a la abigarrada vida de Cambridge, Londres y Francia, se representa a sí mismo llegando a un acuerdo con su experiencia en periódicos enfrentamientos con el escenario natural. El espíritu encuentra en ese escenario lo que estaba preparado para encontrar, y lo que encuentra es su propio aspecto. En palabras del propio Wordsworth, «de ti mismo es de quien debes dar, / No podrás nunca recibir si no» (XI, 333-334). Y lo que en tales momentos aporta el espíritu a la naturaleza es el producto hasta entonces rudimentario de su experiencia de los hombres y del mundo, puesto que ha llegado finalmente a un entendimiento con la naturaleza.

Un ejemplo importante de esta táctica recurrente constituye un notable pasaje del Libro VI de *El preludio*. Wordsworth describe allí su primer viaje a pie por Francia en el verano de 1790, durante el cual participó jovialmente en aquel período festivo de la Revolución. En su camino a través de los Alpes de Francia a Italia, cruza el Paso del Simplón y desciende al estrecho y oscuro barranco del Gondo, para leer allí, inscrita en las propiedades físicas del escenario, una revelación sobre el hombre y la naturaleza y la vida humana.

Burnet había incorporado mucho antes en *The Sacred Theory* reminiscencias de su viaje a través de las «grandes Ruinas» de los Alpes[59], y la descripción de la sublimidad alpina se había convertido en un *topos* de rutina entre los conocedores del horror placentero del siglo XVIII, como John Dennis, Shaftesbury, Addison y Thomas Gray, que había competido en la representación de panoramas donde, como decía él, «no hay un precipicio, un torrente, un acantilado que no esté preñado de religión y poesía»[60]. La descripción de Wordsworth del barranco a los pies del Simplón resume pues un siglo de comentarios sobre la religión y poesía del sublime paisaje alpino, reunidos por un poeta de genio y dotado de una vida ominosa:

La altura sin medida
De bosques que se mustian y nunca estarán mustios,
El fragor detenido de grandes cataratas,
Y en aquel hueco desgarrón, por todas partes
Los vientos que derriten otros vientos, desolados y locos,
Los torrentes cayendo del claro cielo azul,
Las rocas que susurran muy cerca del oído,
Negras peñas llovidas que hablan junto al camino

Rained darkness which the race of men beheld
Yea all the men that lived and had no hope.

Como si hubiera en ellas una voz, la vista mareante
Y la vista de vértigo del curso enloquecido...*

La severidad de la lección que expresa esta escena resulta más marcada aún en un añadido manuscrito que sugiere el punto de vista de Burnet de que las montañas y rocas son las ruinas dejadas por la colérica destrucción de un mundo prístino, e indica también la pertinencia implícita del panorama para las contingencias de la vida humana:

Y mientras nos parábamos, o bien mientras trepábamos
Grandes trozos de monte primitivo yacían
En ruina inerme, bloques enormes levantados
En vilo, a los que aún no les es dado desplomarse,
La mortal cruz sagrada, monumento perdido
Aunque frecuente para el pobre Viajero...**

Parte integrante de la descripción que da Wordsworth de la aterradora sublimidad es sin embargo un aspecto contrario de la escena: la luz y la serenidad de la belleza, que se muestra en «el claro cielo azul» y en «las nubes sin trabas y la región del Cielo». Y esta *coincidentia oppositorum* expresa súbitamente una revelación que Wordsworth hace equivaler a la exhibición de los contradictorios de Dios en el Apocalipsis, en el propio Libro de la Revelación. Allí el Cordero del evangelio de amor Se había manifestado como la deidad aterradora del *dies irae,* mientras los hombres imploraban «a las montañas y las rocas, Caed sobre nosotros y escondednos... de la cólera del Cordero: Pues el gran día de su ira ha llegado»; pero los capítulos iniciales y finales habían reiterado insistentemente que el Dios de la ira y de la destrucción es uno y coeterno con el Dios que manifiesta su amor en la creación al comienzo y en la redención al final

* The immeasurable height
Of woods decaying, never to be decay'd,
The stationary blasts of water-falls,
And everywhere along the hollow rent
Winds thwarting winds, bewilder'd and forlorn,
The torrents shooting from the clea blue sky,
The rocks that mutter'd close upon our ears,
Black drizzling crags that spake by the way-side
As if a voice were in them, the sick sight
And giddy propect of the raving stream...

** And ever as we halted, or crept on,
Huge fragmentes of primaeval mountain spread
In powerless ruin, blocks as huge aloft
Impending, nor permitted yet to fall,
The sacred Death-cross, monument forlorn
Though frequent of the perish'd Traveller...

del tiempo: «Yo soy Alfa y Omega, el principio y el fin»; «No temáis; yo soy el primero y el último»; «Yo soy Alfa y Omega, el principio y el fin, el primero y el último»[61]. En la versión de Wordsworth:

> El tumulto y la paz, la negrura y la luz
> Era todo cual obra de un espíritu, rasgos
> De un mismo rostro, brotes en un árbol solamente,
> Caracteres del gran Apocalipsis,
> Tipos y símbolos de la Eternidad,
> Del primero y el último, y el de enmedio, y sin fin*.
>
> (VI, 551-572)

En concordancia con el marco de referencia de dos términos de Wordsworth, el Apocalipsis de la Escritura se asimila a un apocalipsis de la naturaleza; sus caracteres escritos son objetos naturales, que se leen como tipos y símbolos de la permanencia en el cambio; y sus cualidades antitéticas de sublimidad y belleza se ven como expresiones simultáneas en el rostro del cielo y la tierra, que declaran una verdad no vista que el claroscuro de la escena articula para el espíritu preparado: una verdad sobre la oscuridad y la luz, el terror y la paz, los contrarios ineluctables que hacen nuestra humana existencia.

Este reconocimiento no es sin embargo el fin, sino sólo una etapa intermedia en la evolución del espíritu del poeta. El Libro IX, que iniciará la cuenta fiel de su segunda visita a Francia y sus consecuencias, se abre con una declaración de la renuencia humana de Wordsworth a enfrentarse a esa crisis de madurez, mientras da rodeos y pasos atrás como un río que teme el camino «que lleva directamente al devorante mar»; el pasaje hace eco ominosamente a la invocación de Milton a su libro noveno, que narra la caída del hombre y su expulsión del paraíso a «un mundo de pesar, / De pecado y su sombra la Muerte, y de Miseria»**[62]. Después del fracaso de la ilimitada promesa inicial de la Revolución francesa, las crecientes divisiones y conflictos en un mundo que se ha vuelto loco se reflejan en las divisiones y conflictos interiores de Wordsworth, hasta que la integridad de su desarrollo espiritual se despedaza en lo que parece una locura incipiente. Sufre de pesadillas kafkianas, e implora

> De cara a injustos Tribunales, con la voz
> Trabajosa, el cerebro confuso, y un sentido

---

* Tumult and peace, the darkness and the light
Were all like workings of one mind, the features
Of the same face, blossoms upon one tree,
Characters of the great Apocalypse,
The types and symbols of Eternity,
Of first and last, and midst, and without end.

** a world of woe, / Sin and her shadow Death, and Misery.

De deserción y de traición en aquel sitio,
El más santo que he visto, el alma mía*.
(X, 378-381)

Hace una tentativa desesperada de restablecer, sobre premisas abstractas y mediante el análisis lógico y el razonamiento, lo que había sido originalmente su confianza espontánea en la vida y su esperanza respecto del hombre, pero la tentativa no lleva sino a la extrema perplejidad sobre «lo correcto y lo errado, el fundamento / De nuestra obligación moral»**, hasta que se desmorona completamente. En el contexto de nuestro comentario es significativo que Wordsworth describa su crisis relacionándola explícitamente con su desesperación en cuanto a una solución del problema del bien y el mal de nuestro estado moral:

Perdí
Todo sentir y convicción, y finalmente,
Enfermo, desgastado por las contrariedades,
Cedí desesperado las preguntas morales.
Tal fue la crisis de esa fuerte enfermedad,
Tal fue la bajamar más baja y última del alma***[63].

La descripción de la noche oscura de su alma —«Anochecí en mi corazón y espíritu»**** (XII, 21)— queda inmediatamente correlacionada, en el doble relato de Wordsworth, con una descripción de la parálisis de la anterior relación recíproca entre su espíritu y la naturaleza. Pues su corazón «se había desviado / De la naturaleza por azares externos»***** (X, 886-887), y el hábito de «la lógica y el minucioso análisis», infectando hasta sus percepciones, reemplazó la actitud de total receptividad a todo lo que la naturaleza da —«Nunca pensé en juzgar, con el don de toda esa gloria colmado y satisfecho»— con una actitud en la que el espíritu se ponía «en juicio» sobre la naturaleza,

---

* Before unjust Tribunals, with a voice
Labouring, a brain confused, and a sense
Of treachery and desertion in the place
The holiest I knew of, my own soul.

** right and wrong, the ground / Of moral obligation...

*** I lost
All feeling of conviction, and, in fine,
Sick, wearied out with contrarieties,
Yielded up moral questions in despair.
This was the crisis of that strong disease,
This the soul's last and lowest ebb.

**** I was benighted heart and mind...

***** had been turned aside / From nature by external accidents...

con disgusto aquí, y allá
Con gusto, según reglas transferidas de un arte imitativo
A las cosas que están por encima del arte*.

(XI, 126-155)

Es decir, que evaluaba la escena según las categorías estéticas fijas y formales de lo pintoresco que se habían abstraído de los principios de la composición en la pintura de paisajes[64]. Y en lugar de la anterior libertad en sus negociaciones con la naturaleza, su espíritu, así debilitado, se hizo esclavo «del ojo... / El más despótico sentido nuestro», que se gozaba «adormeciendo las internas facultades»** (XI, 171-199). El poeta había sucumbido al «sueño / De la muerte», del que en el Prospectus (60-61) se había propuesto «despertar al sensual» mediante su evangelio de poder creador del espíritu liberado.

El libro undécimo de Wordsworth, que inicia el recuento sistemático de su «Imaginación... Restaurada», se abre con otro extenso paralelo con *El paraíso perdido,* haciendo eco esta vez al alivio de Milton, en su invocación al tercer libro, al escapar de los reinos del infierno, «aunque largamente detenido / En la oscura morada»***. En la versión de Wordsworth:

La desdicha y la culpa del Hombre mucho tiempo
Nos tuvieron inmóviles; por qué lóbregas vistas acosadas
Para mirar afuera, y por dentro oprimidos...
Y al fin, pérdida extrema de la esperanza misma,
De cosas que esperar. No con eso empezó
Nuestra Canción, ni habrá de terminar con ello:
¡Oh impulsos de deleite que a través de los campos
Con dulzura os movéis, oh brisas y aires suaves que exhaláis
El hálito del Paraíso, y encontráis el camino
Al reducto del alma!****

---

* disliking here, and there,
Liking, by rules of mimic art transferr'd
To things above all art.

** the eye... / The most despotic of our senses... ...to lay the inner faculties asleep...

*** though long detain'd / In that obscure sojourn...

**** Long time hath Man's unhappiness and guilt
Detain'd us; with what dismal sights beset
For the outward view, and inwardly oppress'd...
And lastly, utter loss of hope itself,
And things to hope for. Not with these began
Our Song, and not with these our Song must end:
Ye motions of delight, that through the fields
Stir gently, breezes and soft airs that breathe
The breath of Paradise, and find your way
To the recesses of the soul!

Habiendo atravesado así su infierno personal, se vuelve a la brisa interlocutora que había soplado en el alegre preámbulo de su canción —especificada ahora como «el hálito del Paraíso» que encuentra el camino «a los reductos del alma»— para que le asista en la restauración del paraíso interior[65]. Wordsworth relata el proceso de esta recuperación mediante su habitual alternancia entre los detalles de su vida exterior (la influencia de Dorothy, de Coleridge y de los «rudos Vagabundos» y «hombres bajos» con quienes habló en sus errancias solitarias) y su comercio privado con «la Personalidad de la Naturaleza, por el amor humano / Asistido!»*, que finalmente trae de nuevo a su espíritu a lo que había sido antes, pero ahora en el nivel de una conciencia profundizada, de un aliento más amplio y de una firme estabilidad. La personalidad de la Naturaleza

> Me condujo de nuevo al día abierto,
> Revivió el sentimiento de mi vida anterior,
> Me dio esa fortaleza y ese saber en paz,
> Ampliados, y que nunca serán ya perturbados**.

En una versión manuscrita de este pasaje, Wordsworth observa que al decir tal cosa, temía «estar pisando un tema / Que estaba reservado para acabar mi Canto»***[66]. Esta resolución final de su crisis está reservada para el libro final de *El preludio* y viene después de la revelación climática en el Monte Snowdon, en la que, en un súbito estallido de iluminación natural, el poeta ve el paisaje como «la perfecta imagen de un poderoso Espíritu». Como el barranco al pie del Paso del Simplón, la perspectiva reúne los contrarios del tumulto y la paz, la oscuridad y la luz: la aterradora grieta oscura, «hondo y tétrico sitio de un hálito en el cual / Ascendía el estruendo de las aguas»****, mientras arriba una luna «desnuda por los Cielos... contemplaba esa escena / En solitaria gloria»*****. Sobre todo, el toma y daca de influencias entre la luna y la escena envuelta en nieblas ostenta el poder radical de los espíritus humanos de enfrentarse a la naturaleza en un intercambio creador y dador de vida. «Dispuesto a obrar y de que en él se obre», de tal manera que «en un mundo de vida viven»******. De este poder, dice Wordsworth, se sigue «soberanía adentro y paz a voluntad», «la verdad en los juicios morales y deleite / Que no

---

* Nature's Self, by human love / Assisted...

** Conducted me again to open day,
Revived the feelings of my earlier life,
Gave me that peace and knowledge full of peace,
Enlarged, and never more to be disturb'd.

*** to encroach upon a theme / Reserv'd to close my Song.

**** a deep and gloomy breathing-place through which / Mounted the roar of waters...

***** naked in the Heavens... look'd down upon this shew / In single glory.

****** Willing to work and to be wrought upon [...] in a world of life they live.

fracasa allá en el mundo exterior», en oposición a la tendencia, de la que se ha liberado finalmente, del «hábito a esclavizar el espíritu... con leyes de sentido vulgar»*, y que así

pone un universo de muerte
El más falso de todos, en el sitio
Del que es divino y verdadero**.
(XIII, 39-143)

Es decir, que su espíritu ha vuelto a escapar a «un mundo de vida» desde un equivalente vivencial del infierno descrito por Milton (en la frase a la que Wordsworth hace eco dramáticamente aquí) como «un Universo de muerte que Dios por maldición / Creó malo y que sólo para el mal sería bueno / En donde toda vida muere, vive la muerte»*** (*El paraíso perdido*, II, 622-624).

Sigue inmediatamente la primera parte de la resolución de la larga dialéctica wordsworthiana del bien y el mal:

Al temor y al amor,
Al amor ante todo y sobre todo, pues allí acaba el miedo,
Atribúyase esto; al temprano comercio,
En presencia de Formas sublimes y preciosas,
Con esos dos principios contrapuestos del dolor y la dicha,
El mal cual cosa única es nombrado al descuido
Por aquellos que ignoran lo que dicen. Del amor, pues en él
Está nuestro comienzo y nuestro fin, toda grandeza viene,
Toda verdad, toda belleza, del invasor amor,
Que cuando pasa, como polvo somos****.

---

* sovereighty within and peace at will [...] truth in moral judgements and delight / That fails not in the external universe [...] habit to enslave the mind... by laws of vulgar sense...

** substitute a universe of death,
The falsest of all worlds, in place of that
Which is divine and true.

*** a Universe of death, which God by curse / Created evil' for evil only good / Where all life dies, death lives...

**** To fear and love,
To love as first and chief, for there fear ends,
Be this ascribed; to early intercourse,
In presence of sublime and lovely Forms,
With the adverse principles of pain and joy,
Evil as one is rashly named by those
Who know not what they say. From love, for here
Do we begin and end, all grandeur comes,
All truth and beauty, from pervading love,
That gone, we are like dust.

Y ese amor es «un amor más alto», un «amor más intelectual» que el amor maternal y sexual, que son «meramente humanos», pues éste «procede / Más de la cavilosa Alma, y es divino»* (XIII, 143-165). Obviamente, la declaración de Wordsworth está hecha en el idioma tradicional de la teodicea cristiana, y es exactamente equivalente en su lugar y su función a la declaración climática de Adán en el último libro de la epopeya de Milton, cuando, al escuchar a Miguel predecir el nacimiento, la muerte y la resurrección de Cristo, y el retorno a una tierra que entonces «será toda ella Paraíso», reconoce la justicia de los caminos de Dios ante los hombres:

¡Oh bondad infinita, bondad incalculable!
Que este bien venga todo él del mal,
Y el mal se vuelva bien; ¡más maravilla
Que lo que por creación sacó al comienzo
La luz de la tiniebla! Estoy todo dudoso
De si he de arrepentirme ahora del pecado
Que hice y ocasioné, o he de alegrarme
Más mucho, que bien mucho mayor de aquí vendrá,
Más gloria para Dios, más buena voluntad
De Dios hacia los hombres,
Y habrá la gracia de exceder la ira**.

(XII, 469-478)

En el pasaje de *El preludio* de 1805, sin embargo, no se hace mención de la Encarnación, la Crucifixión o la Segunda Venida, ni siquiera de una deidad. El reconocimiento que describe Wordsworth es producto final de un comercio continuo entre el espíritu y la naturaleza, y al definirlo, reúne y resuelve las cualidades contrarias de la escena natural —estéticas, morales y quasi-teológicas— con las que ha venido tejiendo el complejo diseño de su teodicea desde la declaración inicial de que creció criado a la vez por la belleza y por el miedo. De un lado está lo «sublime» y su casi sinónimo, la «grandeza»; y del otro, las «Formas preciosas» de la naturaleza (la identificación se agudiza en la revisión posterior del verso 146, «In

---

* proceeds / More from the brooding Soul, and is divine...

** O goodness infinite, goodness immense!
That all this good of evil shall produce,
And evil turn to good; more wonderful
Than that which by creation first brought forth
Light out of darkness! Full of doubt I stand
Whether I should repent me now of sin
By me done and occasion'd, or rejoice
Much more, that much more good thereof shall spring,
To God more glory, more good will to Men
From God, and over wrath grace shall abound.

presence of sublime or *beautiful* forms» [En presencia de formas sublimes o *bellas*]). Junto a lo sublime se sitúan el «miedo» y el «dolor», y por ende lo que se supone erróneamente que es el «mal»; junto a lo bello se sitúan los «principios contrapuestos», que son la «alegría» y el «amor». Y mientras que en la anterior revelación del poeta en el barranco alpino había vislumbrado los opuestos de la paz y el miedo como atributos iguales y también coeternos del «primero y el último, y el de enmedio, y sin fin», ahora ha avanzado hacia el más elevado descubrimiento de que el amor es «ante todo y sobre todo, pues allí acaba el miedo», y por consiguiente es lo primero y lo último (en «el amor... está nuestro comienzo y nuestro fin»), de modo que en este final recuento no sólo lo bello, sino lo sublime resulta provenir del amor: «Del amor... toda grandeza viene, / Toda verdad, toda belleza». Tal es el equivalente naturalista de Wordsworth, en una teodicea pactada entre el espíritu y la naturaleza, de la doctrina miltoniana de que el amor de Dios no sólo subsume y justifica, sino que necesita el dolor y el temor impuestos al hombre por la ira de Dios —paradoja planteada por Dante de manera más tajante que la de Milton cuando inscribe sobre las puertas eternas de su tenebroso infierno que el amor primordial lo había hecho:

> Fecemi la divina potestate
> La somma sapienza e'l primo amore[67].

No todos los lectores de *El preludio* dedican a su conclusión el mismo cuidado que dedican a las secciones anteriores, y a algunos de los que sí lo han dedicado les ha parecido que el salto de Wordsworth del dolor y el mal al amor y el bien se ha logrado con una astucia lógica. Uno de los principales esfuerzos de las últimas partes del poema, ha dicho John Jones, consiste en disponer «en un argumento coherente "la historia del espíritu de un poeta"» y el «optimismo... del *Preludio* tardío es un fin deliberado hacia el cual hay que manipular el poema, como la trama de una mala obra de teatro»[68]. Pero Wordsworth no se dedica a probar que el bien subsume al mal con un argumento coherente; en realidad, nos ha dicho que fue la tentativa de aplicar una «prueba formal» a las cuestiones morales la que precipitó el abatimiento durante el cual «cedió desesperado las preguntas morales». Lo que intenta Wordsworth es representar un modo de experiencia, en el cual la recuperación después de su crisis espiritual trae como fruto la visión de una naturaleza transformada, y en el cual, inversamente, lo que ve ahora en la naturaleza es correlativo de un cambio radical dentro de él mismo[69]. «Su logro del amor intelectual», ha dicho Francis Christensen, es «una especie de conversión secular» que señala «la entrada del poeta en su madurez» e implica (como lo describe a continuación Wordsworth con algún detalle) «la domesticación de lo audaz, lo turbulento, lo violento, lo voluntarioso de su naturaleza»[70]. Es decir, que implica la domesticación del equivalente, en la naturaleza

interior de Wordsworth, de los aspectos sublimes de la naturaleza exterior; pues su propia «alma», como dice él, había sido constituida desde su nacimiento para ser «una roca con torrentes rugientes» (XIII, 221-232). Es posible leer la fuerza relajada de estos pasajes como signo de que Wordsworth siente algo menos que la total seguridad a que aspira, y es posible también inferir de nuestro conocimiento de su destino posterior como poeta que ha cedido demasiado a cambio de demasiado poco. La conclusión de la teodicea de Wordsworth no es sin embargo un argumento extemporáneo, sino que está arraigada en el comienzo. Y si esa conclusión muestra «optimismo», es de una clase que, lejos de negar la realidad del dolor, el terror y el sufrimiento, insiste no sólo en que son humanamente inevitables, sino en que son condiciones indispensables para el desarrollo de la calma, la visión clara y la fuerza que son nuestras cuando, según sus propias palabras, somos dignos de nosotros mismos.

Así pues, en *El preludio* la justificación del aparente mal gira en torno a una crisis y una transformación interior, paralela a la agonía y conversión de Agustín en el jardín de Milán. Una diferencia importante es que en el relato de Agustín, aunque su preparación espiritual ha sido larga, la conversión es instantánea y absoluta, un acceso a la gracia que tiene lugar en un punto preciso del tiempo, «*punctum ipsum temporis*», y efectúa de un golpe la destrucción de la vieja creatura y el nacimiento de la nueva. En el relato secular de Wordsworth del «crecimiento» de su espíritu, el proceso es el de una gradual recuperación que necesita tres libros para contarse por entero; y el paradigma cristiano de cambio abrupto a algo radicalmente nuevo lo sustituye por una estructura (la típica estructura romántica, como veremos en el próximo capítulo) en la que el desarrollo consiste en una curva gradual que regresa a un estadio anterior, pero en un nivel más alto que incorpora lo que ha habido en el intervalo. «Miradme pues», dice Wordsworth, «Una vez más en la presencia de la Naturaleza, y restaurado», aunque ahora «con la memoria en mí de lo que huí»* (XI, 393-396). Pero si en el relato en su conjunto, según el cálculo de Wordsworth, la ganancia sobrepasa a la pérdida, no niega que el crecimiento es cambio, y el cambio acarrea pérdida. La Naturaleza, dice, «Al parecer la amaba tanto como la amé», y sin embargo en esa pasión

> Había habido cambios; ¿cómo habría de faltar
> Algún cambio, aunque fuese sólo porque los años
> De la vida se iban, y con ellos la ganancia o la pérdida
> Inevitablemente, segura alternativa?** (XI, 36-41)

---

* Behold me then [...] Once more in Nature's presence, thus restored [...] with memory left of what had been escaped.

** Had suffer'd change; how could there fail to be
Some change, if merely hence, that years of life

Queda una segunda etapa en la elaborada resolución de Wordsworth, en el segundo libro conclusivo de *El preludio*, del problema del sufrimiento humano. Habiendo reconocido la verdad general de que el amor es lo primero y lo último, se vuelve hacia la valoración de la vida particular que él ha vivido. De manera característica, como hemos visto, transforma esa vida en un paisaje sobre el que él se cierne en un vuelo metafórico; y desde su alta perspectiva puede discernir que todas sus partes están centradas en el amor, y que todas sus penas terrenales son en último término para un mayor bien:

> Trae de nuevo a tu espíritu
> El ánimo en que fue emprendido este Poema,
> ¡oh Amigo! el término de mi carrera
> Está ahora más cerca, mucho más cerca; pero incluso entonces,
> En esa distracción y ese intenso deseo
> Le decía a la vida en la que había vivido:
> ¿Dónde estás? ¿No es la tuya una voz que me llega
> Y en la que oigo un reproche? Me alcé pronto
> Como alado, y miré tendida bajo mí
> Un vasto panorama del mundo que había sido
> Y que era; y de ahí esta Canción que así como una alondra
> He prolongado, en el Cielo incansable
> Cantando, y muchas veces con voz más quejumbrosa
> Acordada a las penas de esta tierra;
> Pero centrando todo en el amor, y al fin
> Lleno de gratitud si se me entiende bien*[71].

Tal fue, nos dice, la visión que le fue dada al principio del poema, aunque lo que ahora pone a prueba es su vida tal como está representada

---

Were going on, and with them loss or gain
Inevitable, sure alternative.

* Call back to mind
The mood in which this Poem was begun,
O Friend! the termination of my course
Is nearer now, much nearer; yet even then
In that distraction and intense desire
I said unto the life which I had lived,
Where art thou? Hear I not a voice from thee
Which 'tis reproach to hear? Anon I rose
As if on wings, and saw beneath me stretch'd
Vast prospect of the world which I had been
And was; and hence this Song, which like a lark
I have protracted, in the unwearied Heavens
Singing, and often with more plaintive voice
Attemper'd to the sorrows of the earth;
Yet centring all in love, and in the end
All gratulant if rightly understood.

en su canción recién completada, la obra de arte que es *El preludio* mismo. Si volvemos al comienzo del poema, encontramos en el verso 15 el primer ejemplo notable de las alusiones cuidadosamente escogidas y colocadas a *El paraíso perdido* —ejemplo muy impresionante, porque en su comienzo evoca los versos finales de la epopeya de Milton, cuando Adán y Eva, entre la tristeza y la expectativa, dejan el paraíso para emprender su jornada en este mundo de todos nosotros:

> Ante ellos se extendía el mundo entero, en el cual escoger
> Su lugar de descanso, y con la Providencia como guía:
> Cogidos de la mano, a paso errante y lento,
> Solitarios se echaron a andar por el *Edén**.

«La tierra entera está ante mí», dice también Wordsworth; pero su ánimo es alegremente confiado, y confía su guía no a la Providencia sino a la naturaleza:

> La tierra entera está ante mí: con corazón
> Alegre, y que no teme su propia libertad,
> Miro a mi alrededor, y aunque el guía que escoja
> No haya de ser mejor que una nube errabunda,
> No podré errar la vía...**
>
> (I, 15-19)

Los críticos que han notado ese paralelismo lo interpretan en el sentido de que significa que *El preludio* en su conjunto es una especie de secuela de *El paraíso perdido*; «como si Wordsworth», dice Elizabeth Sewell, «se propusiera encastrar su epopeya directamente en el lugar preciso en que termina la epopeya miltoniana»[72]. Esto, en mi opinión, es un error (aunque fácil de cometer), pues pasa por alto el hecho de que, aunque el preámbulo viene primero en el orden estructural de *El preludio,* inaugura la etapa de la vida del narrador que viene al final en su orden temporal. No es pues *El preludio* lo que Wordsworth pretende encastrar en el punto del poema miltoniano donde el hombre, habiendo perdido el paraíso, parte en su peregrinación para recobrarlo, sino el relato que sigue a *El preludio*; a saber: el libro inicial de *El recluso* propiamente dicho, *El*

---

* The World was before them, where to choose
Their place of rest, and Providence their guide:
They hand in hand with wand'ring steps and slow,
Through *Eden* took their solitary way.

** The earth is all before me: with a heart
Joyous, nor scar'd at its own liberty,
I look about, and should the guide I chuse
Be nothing better than a wandering cloud,
I cannot miss the way...

hogar en Grasmere, donde el poeta se instala en el lugar de descanso que ha seleccionado al final del preámbulo, cuando «Hice una elección, / De un dulce Valle al que volver mis pasos»* (I, 81-82).

En su primera ojeada a ese valle feliz, cuando, siendo un «niño errabundo», se había asomado a él desde una «escarpada barrera», le había aparecido como «un paraíso ante él» (*El hogar en Grasmere,* versos 1-14), y ahora que ha regresado a ese «querido Valle, / Bienamado Grasmere», lo describe en unos términos que hacen eco repetidamente a la descripción del Edén en *El paraíso perdido* de Milton (p. ej., versos 126 ss.). Sin embargo, gracias a una «gracia excesiva», el suyo es un paraíso mucho más feliz que el paraíso original de Adán, porque posee un atributo que «entre los emparrados / Del bienaventurado Edén... ni se dio nunca, / Ni pudo darse»** es una felicidad que incorpora la memoria de lo que significó haber carecido de ella (versos 103-109). Sobre todo, es un paraíso más alto que el de Milton porque está habitado por el hombre tal como es, exhibido en su mezclado estado «de sólido bien / y mal real»; es decir, que posee la sólida ventaja de la realidad sobre «todas las doradas fantasías de la Edad dorada», ya se la coloque «antes de todo tiempo» o en algún distante futuro «antes que el tiempo expire» (versos 405-406, 625-632). La cuestión en la que repetidamente insiste Wordsworth en *El hogar en Grasmere* es la de su experiencia personal de una verdad que, en el Prospectus que concluye ese poema, anuncia como el argumento de todo *El recluso*: que en nuestra vida en este mundo efectivo, con su mal y su sufrimiento inerradicables, yace la posibilidad, y la única posibilidad, de alcanzar un paraíso que le sirve, como sirvió a Milton, para justificar el mal de nuestro estado moral.

En la conclusión del propio *Preludio,* al justificar las penas que han alimentado el crecimiento de su espíritu, consideradas «al final todas congratulatorias», Wordsworth ha completado su «historia» privada de «la disciplina y cumplimiento / Del espíritu del Poeta». Pero ese poeta, como había dicho en el preámbulo inicial, es un poeta-profeta, «al parecer, ...marcado / Para santos servicios». O sea, que tiene un papel público que cumplir; y en la conclusión Wordsworth conmina a su compañero poético Coleridge, al que se ha dirigido todo el relato, a servir con él en una época recreadora en una tarea que es bastante explícitamente la del evangelista de una nueva redención. Aunque «esta Época vuelve a caer en la vieja idolatría», tenemos que ser para los hombres

> trabajadores del común trabajo
> (Quiera la Providencia otorgarnos tal gracia)
> De hacer su redención, sin duda aún por venir.

* I made a choice / Of one sweet Vale whither my steps should turn...

** ...surpassing grace [...] among the bowers / Of blissful Eden...was neither given, / Nor could be given...

Les diremos, profetas de la Naturaleza,
Una imperecedera inspiración...*

Pero el profeta de la naturaleza pasa de inmediato a una cosa que es un *gloria in excelsis* no a la naturaleza sino al espíritu del hombre. Nosotros

Los instruiremos sobre la manera
En que se hace el espíritu del hombre
Mil veces más hermoso que la tierra que habita
Encima de la Fábrica del mundo...
En belleza exaltada, puesto que es ella misma
De sustancia y de obra más divina**.
(XIII, 431-452)

De este modo anuncia el final de su larga preparación para escribir su obra maestra. Pero al describir esa preparación, Wordsworth, no menos que Proust, ha logrado la obra maestra misma.

7. La imaginación redentora

He reservado para considerarlo aparte un elemento esencial en la teodicea del espíritu y la naturaleza de Wordsworth. Durante la revelación que precipita la resolución del argumento, cuando en el panorama que se ve desde el Monte Snowdon el espíritu se descubre a sí mismo en sus más altas obras, el poeta discierne «una fractura en el vapor... por donde / Ascendía el estruendo de las aguas, torrentes, ríos / Innumerables».

En esa brecha
Donde la voz sin casa de las aguas subía,
En aquella avenida oscura y honda
Había alojado al Alma la Naturaleza,
A la Imaginación del todo***.

---

* joint-labourers in a work
(Should Providence such grace to us vouchsafe)
Of their redemption, surely yet to come.
Prophets of Nature, we to them will speak
A lasting inspiration...

** Instruct them how the mind of man becomes
A thousand times more beautiful than the earth
On which he dwells, above this Frame of things...
In beauty exalted, as it is itself
Of substance and of fabric more divine.

*** In that breach
Through which the homeless voice of waters rose,
That dark deep thoroughfare had Nature lodg'd
The Soul, the Imagination of the whole.

Y en el pasaje que sigue, justificando el miedo, el dolor y el aparente mal como cosas que brotan del invasor amor, pasa a decir que ese amor no puede ni existir ni triunfar sobre el mal si no es gracias a la imaginación como su complemento y su intermediario. «Ese más intelectual amor no puede ser / Sin la Imaginación» (o, más claramente en una revisión ulterior: «Este espiritual amor ni actúa ni podría existir / Sin la Imaginación»*.

que, en verdad,
Es tan sólo otro nombre de la fuerza absoluta
Y del mirar más claro, de la amplitud de espíritu,
De la razón bajo su humor más exaltado**.

Abruptamente, Wordsworth revela ahora que en su descripción de las transacciones del espíritu y la naturaleza, el protagonista había sido en realidad ese poder de su espíritu, de tal modo que lo que ha venido relatando todo el tiempo es la historia del nacimiento, el crecimiento, la desaparición y la resurrección de la imaginación. Representa a esta facultad en la metáfora de una corriente de agua que fluye intermitentemente por encima y por debajo de la tierra:

Tal facultad ha sido el alma móvil
De esta larga tarea nuestra: su curso hemos trazado
Desde la oscuridad, y desde el sitio mismo
Del nacimiento en su caverna ciega, donde apenas se oye
El rumor de las aguas; lo hemos acompañado
Hasta la luz y el día abierto, y seguido su flujo
Por los caminos de Natura, y luego
Se nos perdió su rastro, azorado y tragado,
Luego lo saludamos, una vez más erguido
Con fuerza...
Y por fin, de su avance hemos sacado
El sentimiento de vida sin fin, ese gran pensamiento
Que nos hace vivir, la Infinitud y Dios***[73].

---

* This love more intellectual cannot be / Without Imagination [...] This spiritual Love acts not nor can exist / Without Imagination.

** which, in truth,
Is but another name for absolute strength
And clearest insight, amplitude of mind,
And reason in her most exalted mood.

*** This faculty hath been the moving soul
Of our long labour: we have traced the stream
From darkness, and the very place of birth
In its blind cavern, whence is faintly heard
The sound of waters; follow'd it to light

La crisis relatada en *El preludio* ha sido pues una crisis de la imaginación. «Esta Historia», como dice Wordsworth, «ha hablado sobre todo / De fortaleza intelectual, de hito en hito / Avanzando»,

> Y la imaginación que enseña la verdad
> Hasta que aquella gracia natural del espíritu
> Cedió ante las presiones excesivas del día
> Y ante sus resultados desastrosos*.
>
> (XI, 42-48)

De allí que Wordsworth titulara los Libros XI y XII, que son centrales en cuanto a su crisis y recuperación: «La Imaginación, y cómo fue dañada y restaurada» [«Imagination, How Impaired and Restored]». Ahora, en el último libro, concluye su teodicea natural describiendo la imaginación y el amor intelectual como dos cosas en una, dos entidades distintas pero indivisas:

> Si la Imaginación fue nuestro tema,
> Asimismo el amor intelectual lo ha sido,
> Pues están uno en otro, y no perduran
> Por separado. —Aquí has de ser, ¡oh Hombre!
> Tu propia fuerza; aquí no hay Asistente...**
>
> (XIII, 185-189)

Si mi explicación sobre Wordsworth y la imaginación ha sido complicada, es en parte porque —ya fuese debido a la dificultad de lo que tenía

---

And open day, accompanied its course
Among the ways of Nature, afterwards
Lost sight of it, bewilder'd and engulph'd,
Then given greeting, as it rose once more
With strength...
And lastly, from its progress have we drawn
The feeling of life endless, the great thought
By which we live, Infinity and God.

* This Histoy hath chiefly told / Of intellectual power, from stage to stage / advancing,
And of imagination teaching truth
Until that natural graciusness of mind
Gave way to over-pressure of the times
And their disastrous issues.

** Imagination having been our theme,
So also hath that intellectual love,
For they are each in each, and cannot stand
Dividually.—Here must thou be, O Man!
Stregth to thyself; no Helper hast thou here...

que decir o a la prudencia en la elección del modo de decirlo— la exposición del propio Wordsworth ha sido inhabitualmente abstrusa. Sin embargo, el contexto inmediato, junto con la estructura de conjunto de *El preludio*, que comprende insistentes paralelismos coherentes con pasajes esenciales de *El paraíso perdido*, hace bastante claro su contenido. La facultad de la imaginación ha nacido, después se hunde en el subsuelo, pero sólo para erguirse «una vez más... / Con fuerza»; es distinta del amor intelectual, pero están «uno en el otro», y este último es «ante todo y sobre todo» y en él está «nuestro comienzo y nuestro fin»; y es también el mediador indispensable por el que se manifiesta que el amor rebasa al dolor y al aparente mal, salvando al poeta de «un universo de muerte» y abriendo el camino hacia un paraíso terrenal. Queda pues de manifiesto que en el mito sostenido con el que Wordsworth representa al espíritu en su comercio con la naturaleza, la imaginación desempeña un papel equivalente al del Redentor en la trama providencial de Milton. Pues en la teodicea de Milton es el nacimiento, la muerte y el regreso de Cristo redivivo para salvar a la humanidad y restaurar un paraíso perdido lo que sirve para demostrar el «bien infinito... / Que con el mal produce tanto bien, / Y que transforma el mal en bien».

No pretendo proponer una correlación estricta, sino tan sólo un paralelismo funcional de conjunto entre la historia sacra de la humanidad según Milton y el relato secular que hace Wordsworth del crecimiento de un espíritu individual; ni podemos tampoco estar seguros de que Wordsworth haya asignado deliberadamente a la imaginación el papel del Redentor en su tentativa proclamada, en cuanto uno de los «Profetas de la Naturaleza», de escribir una obra poética «De su redención [de los hombres], sin duda aún por venir». Pero todavía en 1812, cuando ya había adoptado algunos preceptos cristianos, Wordsworth observó ante Henry Crabb Robinson que «no podía sentir a la manera de los Unitarios de ninguna manera. Su religión no deja ningún lugar a la imaginación, y no satisface ninguno de los anhelos del alma. "Puedo sentir más simpatía por el creyente ortodoxo que necesita un Redentor"». Pero después añadía: «No necesito ningún Redentor» —declaración que sorprendió tanto a Robinson, que era generalmente de mentalidad liberal, que la dejó velada en la decorosa oscuridad de su taquigrafía[74]—. En todo caso, el alto argumento de *El preludio* de 1805 no necesitaba ningún Redentor exterior, porque en ese poema la función había quedado investida en un poder del espíritu del hombre sin asistencia alguna. Como dice a continuación Wordsworth, con extraordinaria insistencia y reiteración:

Aquí has de ser, ¡oh Hombre!
Tu propia fuerza; aquí no hay Asistente;
Aquí sostienes tú tu estado individual:
Nadie puede contigo compartir la tarea,

No hay mano secundaria que intervenga
Para dar forma a esa capacidad; es tuya,
El principio vital y primordial es tuyo
Allá en los escondrijos de tu naturaleza,
Inaccesible a todo compañerismo externo,
De otro modo no es tuyo en absoluto*.

(XIII, 188-197)

En este aspecto *El preludio* de Wordsworth participa, aunque sea con precaución, de una tendencia intelectual de su época, y de la nuestra. En el siglo XVII el espiritualista radical Gerrard Winstanley había anhelado los «días por venir» en que ciertas ficciones exteriores como «el Cordero exhibido a distancia para ser nuestro Mediador, cesaran todas»; pues el «Cristo de dentro del corazón... libera al hombre de la esclavitud; *y junto a él no hay ningún Salvador*»[75]. William Blake, que ponía su fe en el poder redentor de la creatividad divina del hombre, puso un concepto, como es característico de él, en la forma sorprendente de una identificación expresa: «La Imaginación... es el Cuerpo Divino del Señor Jesús, bendito para siempre jamás»[76]. En Alemania, Novalis, hablando del arte, declaraba que «en sus obras y en sus actos y las fallas de sus actos», el hombre «se proclama a sí mismo y su evangelio de la naturaleza. Es el Mesías de la naturaleza»[77]. Goethe consideraba sus obras de imaginación como un modo de redención, no de la naturaleza, sino de sí mismo; en *Götz von Berlichingen* dice: «Llevé adelante la confesión poética que había empezado ya, de modo que gracias a esa penitencia atormentadora pudiera hacerme digno de una absolución interior»[78]. «La tragedia», declaraba un heredero posterior del pensamiento romántico, Friedrich Nietzsche, «es que no podemos creer los dogmas de la religión y la metafísica» y sin embargo seguimos «necesitando la más elevada clase de medios de salvación y de consuelo»; y en un drástico ejercicio del principio de parsimonia, tachó a la vez el papel de la naturaleza y el de Dios, dejando un solo agente para representar el antiguo argumento espiritual:

> Dad un simple paso adelante; amaos a vosotros mismos a través de la Gracia; entonces ya no necesitaréis a vuestro Dios, y todo el drama de la caída y la redención se representa dentro de vosotros mismos[79].

---

* Here must thou be, O Man!
Strength to thyself; no Helper hast thou here;
Here keepest thou thy individual state:
No other can divide with thee this work,
No secondary hand can intervene
To fashion this ability; 'tis thine
In the recesses of thy nature, far
From any reach of outward fellowship,
Else 'tis not thine at all.

La poesía moderna, dijo Wallace Stevens, es «el poema del espíritu en el acto de encontrar / Lo que sea suficiente». Resulta que sólo es suficiente la experiencia esencial para la cual los poetas anteriores habían confiado en la intervención de una deidad: «Cuando uno ha abandonado una creencia en dios, la poesía es esa esencia que toma su lugar como la redención de la vida». Stevens saca una conclusión que es formalmente equivalente a la de Blake: «Decimos que Dios y la imaginación son una misma cosa». Su alegato en favor de la eficacia de esa imaginación es sin embargo mucho más modesto que el de Blake: «Cuánto más arriba la más alta candela alumbra la oscuridad»[80]. Para W. B. Yeats toda la literatura moderna se mueve en el camino establecido por Nietzsche:

> El alma individual, la traición de lo inconcebido en el nacimiento, se cuentan entre sus temas principales, tiene que ir todavía más lejos; esa alma debe hacerse su propia traidora, su propia liberadora, la única actividad, el espejo convertido en lámpara[81].

Algunos poemas del propio Yeats ostentan la suficiencia del alma individual para actuar el drama entero de la caída y la redención, hasta que «de allí sacado todo el odio, / Recobra el alma la inocencia radical»*. En el más importante poema de gracia autónoma de Yeats, los dos términos de Wordsworth se han reducido a uno, de modo que el coloquio no es ya entre el espíritu y la naturaleza, sino entre aspectos antitéticos del espíritu solo: «Un Diálogo de la Persona y el Alma» [*Self and Soul*]. Sorda a las conminaciones del alma de que abandone la vida por la beatitud, la Persona de Yeats pasa revista a su vida de error y sufrimiento, en un pasaje comparable con el vuelo visionario de Wordsworth por sobre su vida recordada poco antes del final de *El preludio:*

> Me basta con seguir hasta su fuente
> Cada acontecimiento actuado o pensado;
> Medir el lote; ¡perdonarme el lote!
> Los que somos así,
> Cuando nos deshacemos de los remordimientos
> Nos corre por el pecho tal dulzura
> Que por fuerza reímos y cantamos,
> Que todo nos resulta bendición,
> Todo lo que miramos en torno es bendición**[82].

---

* all hatred driven hence / The soul recovers radical innocence...

** I am content to follow to its source,
Every event in action or in thought;
Measuure the lot; forgive myself the lot!
When such as I cast out remorse
So great a sweetness flows into the breast

Yeats ve su vida y el mundo que contempla como gratulatorio todo ello, aunque no gracias a un acto wordsworthiano, sino gracias a un acto nietzscheano de heroico perdón de uno mismo y redención de uno mismo.

8. El nuevo "mythus": Wordsworth, Keats y Carlyle

Tanto el género de *El preludio* como su carácter representativo resultaban más palmarios para ciertos cuidadosos lectores victorianos que para muchos lectores de nuestra propia época. El reverendo F. D. Maurice escribió a Charles Kingsley en 1851:

> Estoy seguro de que tiene usted razón, el Preludio de Wordsworth me parece la declaración moribunda del medio siglo que acabamos de dejar atrás, la expresión —o por lo menos la expresión inglesa— de todo aquel proceso de autoconstrucción en el que, de acuerdo con sus diferentes esquemas y principios, Byron, Goethe, Wordsworth, los evangélicos (protestantes y romanos), estaban todos empeñados, que sus novelas, poemas, experiencias, oraciones, manifestaban, en el cual Dios, fuera cual fuera el nombre o el aspecto bajo el que Se presentara ante ellos, seguía siendo el único agente que los hacía aptos para ser avezados en lo mundano, hombres de genio, artistas, santos[83].

Puesto que *El preludio* se había publicado apenas el año anterior, Maurice comete el error natural de colocarlo al final y no al principio de la tendencia que describe (y denigra), pero tiene razón en cuanto al curso de la confesión cristiana convertida en la forma de una *Bildungsgeschichte* que, ya fuera abiertamente religiosa o exteriormente secular, larga o corta, en verso o en prosa, apunta a una culminación que está comprendida en la vida misma. La innovación lírica fundamental del período romántico, por ejemplo, los extensos poemas de descripción y meditación, son de hecho fragmentos de autobiografías reacomodados, en los que el poeta se enfrenta a una escena particular en una etapa significativa de su vida, en un coloquio que especifica el presente, evoca el pasado y anticipa el futuro, y por ende define y valora lo que significa haber sufrido y envejecer. En algunos de esos poemas la confrontación tiene lugar en una época de crisis espiritual a la que se llama «abatimiento» [*dejection*] (la *acedia, deiectio* o aridez espiritual de los expertos cristianos en vida interior); y la vieja lucha por las bendiciones de la reconciliación con un Dios alienado se convierte en la tentativa de recobrar en la

---

We must laugh and we must sing,
We are blest by everything,
Everything we look upon is blest.

madurez un estado anterior de integridad con uno mismo y con el mundo exterior, en un modo de conciencia cuyo nombre habitual es «alegría» [*joy*].

Más tarde observaremos hasta qué punto, en las obras más largas de filosofía, novelística, teatro y poesía narrativa, se encuentra por todas partes el tema romántico de la justificación del mal y del sufrimiento, representado en la forma argumental de una autoeducación, un autodescubrimiento y un descubrimiento de la vocación que son circulares pero progresivos, en una vida que termina en este mundo. Ahora, en el contexto de *El preludio* de Wordsworth, quiero echar una mirada a otros dos ejemplos ingleses de la autobiografía-crisis representada en forma ficticia, la *Caída de Hiperión* de Keats y *Sartor Resartus* de Carlyle; pues las disparidades entre esas tres obras escritas a lo largo de un período de más de tres décadas, ponen muy de relieve los atributos, tanto en el concepto como en el diseño, que son su posesión común.

Keats no tuvo acceso a *El preludio,* pero estudió cuidadosamente *La abadía de Tintern* y la *Oda de las premoniciones* [Intimations Oda], así como el programa del Prospectus de Wordsworth publicado con *La excursión,* y el largo debate superficialmente cristianizado sobre «Desaliento» [*Despondency*] y sobre «Desaliento corregido» en la misma *Excursión.* Con ese salto penetrante a que están acostumbrados los lectores de sus cartas, Keats reconoció que la preocupación persistente de Wordsworth era justificar la experiencia de la pérdida y el sufrimiento en los términos de un propósito que es inmanente a la maduración del espíritu. Reconoció también que Wordsworth había escogido deliberadamente abordar ese problema allí donde Milton lo había abandonado.

«El Peso del Misterio» llamó Keats al problema de la justificación del sufrimiento, en una frase tomada de *Tintern Abbey*; y en una carta de mayo de 1818, se propuso explorar el problema de una teodicea secular de la vida individual a medida que avanza a través de sucesivas etapas de la experiencia y la visión. En su versión del gran tropo de la vida como viaje, presenta «una vasta Mansión de Muchos Apartamentos» en la que avanzamos desde «la Habitación infantil o impensada» hasta «la Habitación del Pensamiento Virginal»; pero entonces, gracias a una mirada agudizada sobre el corazón humano, y «convenciendo a los propios nervios de que el Mundo está lleno de Miseria y Quebranto», llegamos a una etapa de tinieblas, en la que «no vemos el equilibrio del bien y el mal». «A ese punto había llegado Wordsworth ... cuando escribió "Tintern Abbey".» Pero ya con haber llegado hasta allí «debo pensar que Wordsworth es más profundo que Milton», porque ha aprovechado el general «avance del intelecto»; y ese avance, Keats deja bien claro que es el movimiento desde el sobrenaturalismo cristiano hasta el agnosticismo humanista. Pues «las vislumbres de Milton en cuanto al bien y el mal en el Paraíso perdido» de Milton estaban todavía arraigadas en los «Dogmas y supersticiones subsis-

tentes» que habían sobrevivido a la Reforma protestante; y así, «no pensó dentro del corazón humano, como lo ha hecho Wordsworth»[84].

En una carta escrita un año después, Keats esbozó su propio esquema para validar el sufrimiento como disciplina necesaria con vistas a un bien mayor. Su metáfora es ahora la del mundo como «el valle de la construcción del Alma», donde la función del sufrimiento es sujetar la «inteligencia o Espíritu» nativo del hombre al conocimiento y a las pasiones (*stresses*: su expresión es sorprendentemente moderna) que forman poco a poco su «identidad». «¿No ves lo necesario que es un Mundo de Dolores y contrariedades para educar a una Inteligencia y convertirla en un alma?» —en el sentido de que las inteligencias no son más que *egos* sin formación y no individualizados: «no son Almas hasta que adquieren identidades, hasta que cada una es personalmente ella misma»—. Semejante teodicea de la vida individual en la tierra, en oposición al punto de vista cristiano que ve el mundo como un lugar «del que hemos de ser redimidos por cierta interposición arbitraria de Dios y llevados al Cielo», dice Keats, es «un tenue esbozo de un sistema de Salvación que no se enfrenta a nuestra razón y nuestra humanidad»[85]. De este modo Keats, como los filósofos y poetas alemanes contemporáneos que no había leído, traducía explícitamente el sistema teológico de la salvación a un sistema secular de educación progresiva.

Al estimar dónde se situaba Wordsworth en relación con Milton en la exploración de «esos oscuros Pasajes», Keats había prometido que «si vivimos, y seguimos pensando, también nosotros los exploraremos»[86]. Eso es exactamente lo que se propuso hacer en el poema *Hyperion*, unos cinco o seis meses después de haber escrito la primera de sus dos notables cartas; es claro que así como Wordsworth se había lanzado a emular y rebasar a Milton en su intención «de pesar / El bien y el mal de nuestro estado mortal», así se lanza Keats a emular y rebasar a Milton y al «más profundo» Wordsworth por igual, al calibrar lo que había llamado «el equilibrio del bien y el mal».

Hyperion es una epopeya miltoniana, pero incorpora su investigación de la lógica del mal en un mito greco-romano, sustituyendo la «pérdida del Edén» de Milton por su análogo pagano, la pérdida de la Edad de Oro saturniana. En su inicio, «Saturno ha caído» (I, 234), el dios que había ejercido su «benigna influencia» sobre «todos aquellos actos en los cuales vuelca / Su corazón de amor la suprema Deidad»*; de modo que ahora «esos días de paz y soñolienta calma huyeron»** (I, 108-112; II, 335). Una y otra vez Saturno hace la pregunta: ¿Por qué? ¿Quién? ¿Cómo? ¿Qué justificación puede haber en el transcurso de las cosas para la destrucción

---

* influence benign [...] all those acts that Deity supreme / Doth ease its heart of love in...

** the days of peace and slumberous calm are fled...

de la fácil felicidad de la Edad de Oro mediante el derrocamiento de sus irreprochables deidades? Y contesta desesperado que no puede «encontrar la razón de que seáis así: / No, no puedo descifrar por ningún lado»* (I, 112 ss., 227 ss.; II, 128 ss.). Oceanus profiere una solución que es acorde con el estoicismo pagano: «caemos por el curso de la ley natural» de que «el primero en belleza sea el primero en poder», y simplemente hay que enfrentar y aceptar esa verdad, pues «soportar toda verdad desnuda... toda calma, / Tal es la cúspide de la soberanía»** (II, 181-229). Sin embargo, esa respuesta, aunque no inválida, es insuficiente, y el relato prosigue hacia la revelación de que el sufrimiento, incluso no merecido, es explicable no meramente por una ley natural, sino por un principio moral también. Saturno y sus compañeros los Titanes habían gobernado en una elevada sencillez sin sentimientos, «solemnes, impasibles / Sin un rasguño, a modo de altos Dioses»*** (I, 330-331); y aunque ahora sufren pasiones y angustias como los hombres, es sin entendimiento humano, en ausencia de lo que Keats, en su carta sobre la «Mansión de Muchos Apartamentos», había llamado «el corazón humano». Thea no puede hacer otra cosa que posar su mano

sobre el lugar dolido
Donde palpita el corazón humano, como si sólo allí,
Aunque inmortal, sintiera la crueldad del dolor****.
(I, 42-44)

Apenas hace su demorada aparición, Apolo revela por qué merece su preeminencia sobre Hiperión, pues aunque también él vive «en dolorosa ignorancia», se siente «maldecido y mermado» por su ignorancia y es ávido y activo en su deseo de conocimiento. De pronto lee en el rostro de Mnemósine, diosa de la memoria —que habrá de ser madre de las musas y por ende de todas las artes— la historia de la inmerecida derrota de los Titanes, y descubre el conocimiento que busca. Ese conocimiento es el del bien y el mal, en un súbito ensanchamiento de la conciencia que abarca el reconocimiento de que todo proceso acarrea pérdida, y de que no puede haber progreso creador sino por medio de la dolorosa destrucción, por inmerecida que sea, del estadio anterior:

Un inmenso saber hace de mí un Dios.
Nombres, hazañas, leyendas sin brillo,

---

* find reason why ye should be thus: / No, no-where can unriddle...

** to bear all naked truths... all calm, / That is the top of sovereignty.

*** solemn, undisturb'd / Unruffled, like high Gods...

**** upon that aching spot
Where beats the human heart, as if just there,
Though an immortal, she felt cruel pain.

Tenebrosos sucesos, rebeliones,
Majestades, supremas voces, agonías,
Creaciones, destrucciones, todo eso en tropel
Se vuelca por los huecos de mis sesos,
Y me deifica...*

(III, 91-118)

Apolo se hace verdaderamente un dios (y así, por la triste justicia de la lógica inmanente de las cosas, efectúa involuntariamente el derrocamiento del inocente Hiperión) con sólo asumir voluntariamente la humanidad y su fardo que es el misterio de que sólo por la pérdida y el sufrimiento podemos alzarnos de la simple e ignorante inocencia a la más alta dignidad de una conciencia más inclusiva, compleja e íntegra. Al interrumpirse el fragmento, Apolo experimenta la aplicación de este principio a él mismo, en la dura prueba de morir para el estado de ignorancia a fin de nacer para el estado de conocimiento maduro, como quien debe «con fiera convulsión / Morir hacia la vida»**. Y puesto que Apolo es «el Padre de toda poesía» (III, 13), renace no sólo como dios del sol, sucesor de Hiperión, sino también como el dios de la poesía trágica, el elevado género literario que, en este poema mismo, desplaza al sencillo género pastoril de la Edad de Oro.

Entre el abandono de esa obra en abril de 1819 y su reanudación al final de aquel verano, Keats había clarificado su «sistema de Salvación» en su segunda carta, sobre el Valle de la construcción del Alma. *La caída de Hiperión* transfiere el lugar donde se descifra el misterio de la carga, de la ordalía del espíritu en crecimiento del dios de la poesía, a la ordalía del espíritu en crecimiento del poeta mismo, a medida que avanza a través de etapas de la experiencia hacia el descubrimiento de su identidad y su estatuto como poeta. Keats hace esto asimilando su epopeya miltoniana a la forma de una teodicea anterior, la visión soñada de Dante, la *Divina comedia*, que había reconciliado el mal y el sufrimiento con la justicia de Dios no en un relato en tercera persona, sino en una descripción alegórica del progreso del propio narrador a través del infierno y el purgatorio hasta el cielo. En una creadora aplicación de la convención medieval, Keats comienza *La caída de Hiperión* con una larga Inducción en la que se presenta a sí mismo, el narrador, como el centro sensitivo del poema, que

---

* Knowledge enormous makes a God of me.
Names, deeds, gray legends, dire events, rebellions,
Majesties, sovran voices, agonies,
Creations and destroyings, all at once
Pour into the wide hollows of my brain,
And deify me...

** with fierce convulse / Die into life...

queda transformado al experimentar una visión dentro del doble sueño que narra. El sueño inicial es el de un jardín donde el poeta come y bebe en una fiesta que «parecía sobra de manjares / Que probara algún ángel o nuestra Madre Eva»* (I, 29-30), se queda dormido y se despierta en un segundo sueño en el que el jardín se ha desvanecido y ha quedado sustituido por un antiguo santuario, dentro del cual una escalinata lleva al altar de Moneta (que incorpora y sustituye a Mnémosine, la Titana del poema anterior). El narrador pasa a justificar su pérdida del Edén como una caída en cierto sentido afortunada, pero traduce la teodicea de su vida privada a la forma de un misterio ritual pagano de muerte, renacimiento y salvación por medio de una iniciación a la *gnosis*, un conocimiento secreto.

Cuando se acerca a la escalera más baja y finalmente la toca, el poeta siente «lo que es morir y revivir aun antes / De nuestra hora fatal»**. El coloquio con Moneta que sigue sirve para resumir y proyectar en forma dramática un extenso proceso de autoformación, autoanálisis y autodescubrimiento en la vida interior del poeta. Los desafíos que Moneta despliega en forma de acusaciones contra sus deficiencias, y las respuestas que él da a esas acusaciones, recapitulan las etapas progresivas de su desarrollo y manifiestan su creciente conciencia de lo que significa ser un poeta en lugar de un soñador, y después ser un poeta que siente «la agonía gigantesca del mundo», y después uno que, en lugar de envenenar simplemente todos sus días, aspira a ser «un sabio; / Un humanista, un Médico para todos los hombres»***. Puesto así a prueba, gana la etapa en que es capaz de resistir, «sin más sostén ni más puntal / Que mi propia, mi débil mortalidad»****, la visión que Moneta le depara finalmente de los Titanes caídos y que sufren siendo inocentes (I, 145-210; 388-389). Al demostrar su disposición y capacidad para soportar el peso del conocimiento trágico de que el crecimiento y la creatividad humanas suponen una pérdida y un sufrimiento correlativos, el narrador ha establecido su identidad como poeta y definido la clase de poeta que es, y ha ganado así el poder, aunque sigue siendo un hombre mortal (verso 304), «de ver como ve un Dios»; es decir, con compasión, pero con distancia estética. Con ello ha ganado también el derecho a ensayar su poema épico del sufrimiento trágico[87].

La Inducción de *La caída de Hiperión* es mucho más cercana al logro de Wordsworth de lo que Keats pudo saber, pues es un *Preludio* en miniatura que manifiesta, como preparación inmediata a su empresa poética más importante, la disciplina y la consumación del espíritu del

* seem'd refuse of meal / By angel tasted or our Mother Eve...
** what 'tis to die and live again before / Thy fated hour...
*** the giant agony of the world [...] a sage; / A humanist, Physician to all men.
**** without stay or prop / But my own weak mortality...

poeta. Representa esos sucesos no como una autobiografía, sino en la ficción de un *rite de passage*. En la forma condensada y ritual de Keats, como en la descripción extensa y realista de Wordsworth, el crecimiento del espíritu del poeta gira sin embargo en torno a una crisis en la que alcanza y reconoce su identidad y su misión poéticas; incorpora la justificación del dolor como cosa indispensable a su maduración a la vez como hombre y como poeta de la humanidad sufriente; implica la clarificación ante sí mismo de su propia poética y de la alta función del poeta como sabio, humanista y médico para todos los hombres; y desemboca en la génesis del poema épico que el poeta vislumbra y que finalmente se pone a narrar. Y aunque hay más de una razón convincente para que Keats abandonara esta última empresa, una conjetura probable es que, así como Wordsworth encontró que había absorbido en *El preludio* a *El recluso* —su descripción del «transitorio Ser que ha contemplado / Tal Visión»— el material que hubiera debido ser el centro vital de *El recluso* mismo, así Keats, al abordar el crecimiento del propio espíritu del poeta por medio de la Inducción a su epopeya, encontró que había gastado su material destinado al elemento central de la epopeya propiamente dicha: la madurez para el entendimiento trágico de Apolo, padre de toda la poesía.

* * *

El *Sartor Resartus* de Carlyle da cuenta del «proceso de autoconstrucción» de uno de esos espíritus que F. D. Maurice denominaba irónicamente «hombres de genio» distinguiéndolos de los «artistas». Es mucho más obra de ficción que *El preludio* de Wordsworth, pero también mucho más cercano a sus prototipos teológicos comunes, que se encuentran en el abundante género de las historias espirituales de los siglos XVII y XVIII, así como en las ejemplares *Confesiones* del propio Agustín[88]. Carlyle se propuso, muy explícitamente, salvar las formas primeras de la experiencia cristiana en un mundo que tenía que arreglárselas sin el tradicional Creador y Redentor. «El Mythus de la Religión cristiana no tiene el mismo aspecto en el siglo XVIII que tenía en el VIII», de modo que tiene que dedicarse, en una edad de hierro, «a encarnar el divino Espíritu de esa Religión en un nuevo Mythus, en un nuevo vehículo y ropaje, para que nuestras almas, que si no, es casi como si perecieran, vivan». Ese nuevo mythus, cuya «única Biblia» es la que «se siente en mi propio corazón»[89], es un mythus sin credo, y apunta a una salvación que es el estado de conciencia madura: el logro de un universo que Carlyle llama «El Imperecedero Sí».

Sartor es también un experimento radical en la forma artística; pero a diferencia de *El preludio*, cuyas innovaciones no son ostentosas y pasan fácilmente inadvertidas, es tan obviamente excéntrico que a menudo se le

subestima como cosa estrafalaria en la historia de la prosa narrativa. En cuanto a su genealogía literaria es un híbrido de las *Confesiones* de Agustín y ese progenitor de todas las antinovelas, el *Tristram Shandy* de Sterne; pues es una parodia seria de la autobiografía espiritual que juega, socavándolas, con las convenciones que no obstante acepta. Las dos personalidades de Agustín, y las «dos conciencias» de Wordsworth, quedan escindidas en Carlyle en personajes literarios separados. Uno de ellos es Diogenes Teufelsdroeckh, autor alemán de una enigmática obra sobre *Die Kleider, ihr Werden und Wirken*; el otro es su editor y biógrafo británico, que conoce el desenlace de la vida desde el comienzo, pero tiene que luchar, en honesto asombro, para interpretar el libro y construir una biografía coherente y total a partir de los únicos datos disponibles, los garabatos autobiográficos casi ilegibles que Teufelsdroeckh ha pergeñado en diferentes etapas de su vida y ha dejado, en plena confusión cronológica, en «Seis considerables BOLSAS DE PAPEL, cuidadosamente selladas, y marcadas sucesivamente, con tinta china dorada, con los símbolos de los seis Signos del Zodiaco austral» (pp. 77-79). *Sartor* no tuvo ningún equivalente cercano hasta esas manipulaciones serio-perversas de la obra de ficción autorreflexiva tales como *Los monederos falsos* de André Gide, que (según la sucinta descripción de Harry Levin) es «el diario de un novelista que está escribiendo una novela sobre un novelista que lleva un diario sobre la novela que está escribiendo»[90]. Un exponente más reciente y eminentemente complejo del género es Vladimir Nabokov. *Fuego pálido,* por ejemplo, es la extraña revelación de su propia vida por un editor demente que reconstruye ostensiblemente la vida de un poeta en el proceso de editar el poema autobiográfico del poeta; es una obra donde todo se hace con espejos —un infinito retroceso de espejos que se reflejan mutuamente y se distorsionan fantásticamente.

Los expedientes de la doble autoría, la obra-dentro-de-la-obra, y las bolsas de papel proporcionan a Carlyle la excusa literaria para violar el tiempo calendárico en la vida de Teufelsdroeckh mediante saltos y retornos que parecen al azar pero en realidad hacen resaltar su diseño inmanente y en despliegue. A través de los cambios de perspectiva, las oscilaciones temporales y la tenebrosa retórica, reconstruimos una metafísica romántica que nos es familiar y la historia de una vida[91]. Un Yo se enfrenta al no-Yo: «Estás a solas con el Universo, y en silencio te comunicas con él, como una misteriosa Presencia con otra» (p. 53). En el comercio sujeto-objeto, el espíritu es primario y prepotente, y está representado a veces como el único suelo de la experiencia; «nuestro YO», como dice Teufelsdroeckh, «la única realidad: y la Naturaleza, con su innumerable producción y destrucción, pero reflejo de nuestra propia Fuerza interior» (p. 55). A pesar de su estatuto subsidiario, la naturaleza se describe sin embargo como «la de las mil voces», un «Apocalipsis escrito por Dios» que «habla» al espíritu preparado por medio de

«símbolos»[92]. La existencia empieza en el estado de la «Feliz Infancia» a la que «la Bondadosa Naturaleza... madre pródiga» ha provisto de «una nueva envoltura de Amor y Esperanza infinita» en un «hermoso jardín de Vida» (pp. 90-91). De ese Edén el protagonista es expulsado por la perfidia de su amada Blumine; y esa experiencia va seguida de la erosión de todas sus certidumbres heredadas, como consecuencia de haber sucumbido al procedimiento analítico y al racionalismo escéptico del pensamiento del siglo XVIII. Habiendo perdido todos los apoyos tradicionales, el espíritu entra en el «Imperecedero No» de lo que Carlyle llama su «crisis de Fiebre» (p. 157), recibiendo una paliza espiritual cuyo salvajismo ha sido rara vez igualado en la larga historia de las crisis de alma cristianas. «Cayendo, cayendo, hacia el Abismo» (p. 146), el protagonista «se hace peregrino» y lleva a cabo una «extraordinaria peregrinación por el mundo» (pp. 146-147, 152), que es el correlato exterior de un angustioso viaje y búsqueda interiores. La primera etapa de su viaje es a través de un infierno espiritual, un «Gehenna... de dentro», que transforma correspondientemente el universo exterior, «el bello mundo viviente de Dios», en «un pálido, hueco Hades de extinto Pandemonium» (pp. 148, 114). En ese mundo sin vida, como en un «Gólgota, y Molino de la Muerte», el protagonista «caminaba solitario; y (salvo que era mi propio corazón, y no el de ningún otro, el que devoraba sin cesar) también como un salvaje, como el tigre en su jungla» (p. 164). Como su contemporáneo del romanticismo tardío, Kierkegaard, Teufelsdroeckh experimenta la *Angst* de la existencia —«Vivía en continuo, indefinido, anhelante temor... aprensivo de no sabía qué... como si los Cielos y la Tierra no fueran sino las mandíbulas sin freno de un monstruo devorante» (p. 166)—, así como la náusea espiritual, «¡el alma abandonada ahogándose lentamente en los tremedales del Asco!» (p. 164).

El «punto de inflexión de la batalla» (p. 185) ocurre sin aviso, en un súbito irrumpir a otro nivel en la «sucia y pequeña *Rue Saint-Thomas de l'Enfer*», cuando la idea de la desconfianza «se abalanzó como un torrente de fuego sobre mi alma entera; y me sacudí de encima el vil Miedo para siempre». «Desde esa hora me inclino a fechar mi Renacimiento Espiritual» —crisis y recuperación que hace equivaler a un morir a la juventud para renacer a la primera madurez: «Tal vez directamente tras eso empecé a ser un Hombre» (pp. 166-168, 185)—. Después de una serie de «Tentaciones en el Desierto», el proceso culmina en un acontecimiento espiritual de autodestrucción y recreación, descrito en una analogía explícita con el Apocalipsis bíblico. Durante un profundo sueño reparador la «Aniquilación de la Persona» se cumple finalmente, y «me desperté a un nuevo Cielo y una nueva Tierra». Pero esa nueva tierra es simplemente la vieja tierra redimida por el espíritu del hombre, al que Carlyle, siguiendo a Novalis, llama «el "Mesías de la Naturaleza"» (pp. 186, 220). Como otros escritores que siguen la tradición de la confesión agustiniana, Carlyle ha

estado ocupado todo el tiempo con la relación entre el tiempo y la eternidad; ahora puede discernir que la eternidad está en todas partes a nuestro alrededor, si tan sólo logramos penetrar con la mirada a través de las ilusiones perceptivas, o «formas de Pensamiento» cognitivas, del «Espacio y Tiempo» (pp. 260-266).

Estos sucesos plantean el problema de qué es lo que «en estos tiempos se llama el Origen del Mal», cuestión constantemente recurrente que cada época tiene que resolver de nuevo, «pues está en la naturaleza del hombre cambiar su Dialecto de siglo en siglo; no puede evitarlo aunque quisiera». La solución de Carlyle está netamente en el dialecto de su propia época, que transfiere el problema de la teodicea a la vida privada, y justifica la pena y el sufrimiento como las condiciones necesarias para alcanzar la sabiduría, la resignación y el poder de la mirada que son los atributos de la madurez. Pero allí donde la justificación de Wordsworth de la disciplina del sufrimiento tenía sus raíces en el estoicismo cristiano, la versión de Carlyle es una versión secular del antiguo recurso a la Pasión de Cristo como paradigma. Para Carlyle la sabiduría de la madurez se basa en el reconocimiento del carácter sagrado del sufrimiento y la «Divina Profundidad de la Pena», y también en la renuncia al «placer» y al «Amor de la Felicidad» a fin de encontrar en cambio «la Bendición» gracias a una saludable «Adoración de la Pena» que se valida a sí misma.

> A la «*Adoración de la Pena*» atribúyele el origen y la génesis que te plazca: ¿no se *ha* generado esa Adoración, y no ha sido generada; no está *aquí*? ¡Siéntela en tu corazón, y después di si no es de Dios!
>
> (pp. 189-194)

A pesar de su vuelta a la conversión agustiniana en un instante del tiempo, Carlyle ve la historia de conjunto de su protagonista en concordancia con el modelo romántico de una etapa del crecimiento hacia la madurez. Hemos «seguido a Teufelsdroeckh a través de los diversos estados y etapas sucesivos del Crecimiento... hasta cierto estado más claro que lo que él mismo parece considerar como una Conversión», en la que «comienza... su mayoría espiritual» (pp. 198-199). Y esa mayoría espiritual, se nos dice, tenía que alcanzarse «antes de que pudiera empezar... su trabajo apostólico». Su crisis resulta haber sido así una crisis de identidad, resuelta en el descubrimiento de que había habido un designio oculto que daba forma a su vida con vistas a la vocación de la «Autoría como su divina vocación». «¡Álzate despierto! Profiere lo que está en ti» en un «Arte» que es también un «Sacerdocio»; porque es un arte utilizado, como dice el editor cerca del final, para organizar a los «¡Dichosos pocos! pequeña banda de Amigos» a fin de que se le unan en la «más alta tarea

de Palingenesia», cuya meta es nada menos que el «Renacimiento de la Sociedad» (pp. 185, 198-200, 268-270).

Todo esto mientras el editor ha ido adoptando cada vez más las ideas y el acento de su autor. El libro se cierra con la irónica sugerencia de que sus dos personajes, el revoltoso protagonista y su sumiso biógrafo, podrían de hecho ser uno, y que ese uno podría incluso estar ahora en Londres, trabajando en su tarea apostólica de redención espiritual del hombre. En «estos tiempos oscuros» de la revolución parisina de 1830, Teufelsdroeckh ha desaparecido de su guarida en el café *Zur Grünen Gans* de la ciudad de Weissnichtwo, dejando como últimas palabras crípticas «*Es geht an* (Está empezando)» —es decir, la canción revolucionaria francesa *Ça ira*—, ¡Está «una vez más según todas las apariencias perdido en el espacio!», pero

> nuestra propia conjetura privada, que ahora equivale casi a una certidumbre, es que, fondeado en alguna oscuridad quietísima, a decir verdad no siempre quieta, ¡Teufelsdroeckh está efectivamente en Londres!
>
> (pp. 292-297)

Carlyle escribió este notable libro en 1830-1831, veinticinco años después de que se terminara *El preludio*, pero veinte años antes de que se publicara. Al detenernos en los paralelismos entre esas dos obras, no debemos olvidar lo vasta que es la distancia entre el poeta-vidente romántico y el profeta victoriano. Como indicio de su diferencia podríamos anotar que el evangelio de Wordsworth se centra en un quietismo visionario —«el ánimo tranquilo de la santa indolencia / Una sapientísima pasividad»—, pero el de Carlyle desemboca en un agotador activismo económico: «¡Arriba y a trabajar!» «¡Produce! ¡Produce!»[93].

9. Wordsworth como evangelista

Los admiradores de Wordsworth que comparten la visión moderna de que la poesía es poesía y nada más, van en contra de su pretensión, en el Prospectus, de cantar «de los benditos consuelos en el desaliento», su ruego de sus versos puedan «alegrar / Al ser humano en tiempos por venir»*[94]. Pero para los críticos más sensibles, una generación aproximadamente después de la muerte de Wordsworth, era precisamente el éxito de su tentativa de traer consuelo a unos «tiempos de decadencia y desmayo» la que le daba un estatuto inferior tan sólo al de Shakespeare y Milton**. Matthew Arnold preguntaba en *Memorial Verses* [Poesías memoriales]:

---

* ...of blessed consolations in distress [...] ...chear / Mankind in times to come.

** time of dereliction and dismay.

¿Dónde hallará la Europa de estas últimas horas
Nuevamente el poder curativo de Wordsworth?*

Leslie Stephen sostenía que «Wordsworth es el único poeta que soporta ser leído en estos tiempos de desolación», y que esa persistente preocupación de transmutar la pena en fortaleza es «el único tópico que... puede llamarse de veras consolador». Lo que hace, dice John Morley, «es mitigar, reconciliar, fortificar... darnos quietud»[95]. Más aún: Wordsworth se había propuesto en el Prospectus «alzar al sensual de su sueño / De muerte» (haciéndose eco del Salmo 13, donde el despertar «del sueño de la muerte» se pone en paralelo con la «salvación»); y empieza con la proclamación de que él está «al parecer, ...marcado / Para santos servicios» y termina con el mandato hecho a Coleridge de llevar adelante con él, como profeta de la naturaleza y del espíritu del hombre, la tarea de la humana «redención, sin duda aún por venir». Es interesante preguntarse hasta qué punto tuvo éxito Wordsworth como evangelista de la naturaleza y del espíritu.

El primer éxito de Wordsworth de que tenemos noticia fue ante el propio Coleridge, al que conmina a ser el Virgilio de esa peregrinación por la vida interior:

Viajero soy,
Y mi Relato es todo de mí mismo...
...Y Tú, ¡oh Amigo honrado!
Que estás siempre a mi lado en pensamiento,
Sostén, como hasta ahora, mis desmayados pasos**[96].

Pero fue Coleridge quien falló —de hecho había empezado a fallar aun antes de que Wordsworth le pidiera que sostuviera sus desmayados pasos—. Y cuando en enero de 1807 Coleridge, hundido en el estupor espiritual, oyó al poeta leer por primera vez completo *El preludio*, registró aquel suceso en la oda *A William Wordsworth*, notable sumario de aquel «más que histórico, más que profético canto» tal como aparecía ante alguien que había desempeñado un papel importante en su génesis. Coleridge lo llamaba «una canción órfica» (verso 45), y dado el interés de Coleridge en los misterios órficos y su precisión en el lenguaje, el profesor Stallknecht tiene tal vez razón al decir que la frase implica que el poeta ha revivido de la muerte espiritual gracias a su propia canción[97]. En todo caso, mientras Coleridge escuchaba se efectuó en él un paso inconfundible, aunque temporal, del sueño de la muerte nuevamente a la vida:

* Where will Europe's latter hour
Again find Wordsworth's healing power?

** A Traveller I am,
And all my Tale is of myself...
...And Thou, O honor'd Friend!
Who in my thoughts art ever at my side,
Uphold, as heretofore, my fainting steps.

¡Ah! Mientras con corazón extraviado escuchaba,
Los pulsos de mi ser palpitaban de nuevo:
Y así como la vida vuelve en el hombre ahogado,
La reavivada dicha de vivir levantaba
Un tropel de dolores —Dolorosas heridas
De Amor, que despertaban como un niño
Turbulento, gritando dentro del corazón*.

Y al terminar la lectura, «me encontré en oración».

La *Autobiografía* de John Stuart Mill es un relato austeramente secular de su desarrollo intelectual —la autobiografía de una máquina de vapor, la llamó Carlyle—. Sin embargo, su quinto capítulo, «Una crisis en mi historia mental, una etapa adelante», muestra que hasta una máquina de vapor puede estropearse. El título del capítulo indica también que Mill, como el propio Carlyle, adaptó el cartabón agustiniano de la crisis al diseño contemporáneo de la vida como serie de etapas ascendentes hacia la propia formación. Mill comparaba la súbita y total apatía y anomia en que cayó a la edad de veinte años con el estado «en que se encuentran generalmente los conversos al metodismo, cuando cae sobre ellos la primera "convicción del pecado"... parecía que no me quedaba nada por qué vivir»; e ilustraba su condición con unos versos del poema-crisis de Coleridge *Abatimiento: Oda* [*Dejection: An Ode*]: «Un dolor sin herida, vacío, oscuro y macilento». El primer alivio de su «seco y pesado abatimiento» llega con la lectura de una escena de las *Mémoires* de Marmontel —significativamente, tratándose de un hijo dominado por un padre autocrático, la escena en que el joven Marmontel, poco después de la muerte de su padre, da a entender a su familia, como dice Mill, que él «llenaría el lugar de todo lo que habían perdido»—. Pero más decisiva aún para su recuperación fue su introducción a los *Poemas* colectivos de Wordsworth de 1815. Éstos fueron «una medicina», dice Mill, «para mi estado mental», porque representaban el intercambio entre la naturaleza y el espíritu; o en los términos asociacionistas de Mill, porque «expresaban, no la mera belleza exterior, sino estados de sentimiento, y de pensamiento teñido por el sentimiento, bajo la excitación de la belleza». Especialmente importante fue la *Oda de intimaciones* (v.), en la que Mill reconoció el diseño de crisis, pérdida y ganancia compensatoria que acompaña al crecimiento de la juventud a la madurez. En la *Oda*

* Ah! as I listened with a heart forlorn,
The pulses of my being beat anew:
And even as Life returns upon the drowned,
Life's joy rekindling roused a throng of pains—
Keen pangs of Love, awakening as a babe
Turbulent, with an outcry in the heart.

> Encontré que también él había tenido una experiencia semejante a la mía; que él también había sentido que el primer frescor del gozo juvenil de la vida no era duradero; pero que había buscado la compensación, y la había encontrado de la manera que ahora me enseñaba a mí a encontrarla. El resultado fue que salí gradual pero completamente de mi habitual depresión, y nunca más estuve sujeto a ella[98].

La poesía de Wordsworth desempeñó un papel también en el género victoriano de las confesiones de desesperación y recuperación, de conversión y desconversión. La *Autobiografía de Mark Rutherford* es el relato semi-ficticio de su propia vida por William Hale White, uno de los numerosos hombres de la época que se liberaron del evangelismo gracias a una forma invertida de la experiencia de la conversión que era central en la piedad evangelista. El libro, como la *Autobiografía* de Mill, se escribió antes de que se publicara *El preludio*, y el agente inmediato de la experiencia de White fue un encuentro con las *Baladas líricas* de Wordsworth. Esos poemas difícilmente nos parecerían radicales a nosotros, pero eso es sólo por el éxito que ha tenido el programa revolucionario de Wordsworth para la poesía. En William Cullen Bryant, por ejemplo, las *Baladas líricas* tuvieron más o menos el efecto que Wordsworth se proponía de alzar al lector del sueño de la muerte y revelarle un nuevo cielo y una nueva tierra. «Nunca olvidaré», escribió Richard Henry Dana en 1833, «con qué sentimiento mi amigo Bryant, hace algunos años, me describió el efecto que produjo en él [cuando era todavía joven] su encuentro por primera vez con las Baladas de Wordsworth... Decía que, al abrir el libro de Wordsworth, pareció que mil manantiales brotaban a la vez en su corazón, y la faz de la naturaleza, de pronto, se transformaba en una extraña frescura y vida»[99]. En William Hale White el efecto de esos poemas consistió en una conversión que lo sacó del cristianismo de su infancia, en una experiencia que él definió por referencia al prototipo de todas las conversiones al cristianismo: «No me aportó ninguna nueva doctrina, y sin embargo el cambio que operó en mí sólo podría compararse con el que se dice que se operó en el propio Pablo gracias a la Divina aparición» en el camino de Damasco. En Wordsworth, dice White, «Dios no queda formalmente depuesto en ningún sitio»; sin embargo la deidad en forma personal se ha desvanecido, dejando sus atributos para que los asimile la naturaleza, a la que se enfrenta entonces un espíritu con una actitud apropiadamente alterada:

> En lugar de un objeto de adoración que era enteramente artificial, remoto... se sacaba a Dios de ese cielo de los libros, y habitaba en las colinas en las distantes lejanías, y en cada sombra de nubes que vagaba por el valle. Wordsworth hizo inconscientemente por mí lo que todo reformador religioso ha hecho: recreó mi Suprema Divinidad[100].

Wordsworth, como sabemos, declaró que todos sus poemas se relacionan con el alto argumento que aborda en el Prospectus. Cuál de sus escritos haya servido de hecho a su empresa profética, es cosa que ha variado según el temperamento y las necesidades del lector individual, y también según las obras que le hayan sido accesibles. Cuando John Stuart Mill se asomó a *La excursión,* «encontró en ella poca cosa»[101]. Pero cuando William James cayó en una crisis espiritual, fue «la inmortal *Excursión* de Wordsworth»[102] la que vino en su rescate. Los síntomas de su enfermedad del alma, que empezaron en el otoño de 1869, nos son familiares —«un asco de la vida», la pérdida de todo sentimiento de convicción, el receso de la voluntad de ir adelante y una fatiga ante el paso del misterio que le tienta a abandonar con desesperación las preguntas morales—. «Hoy toqué más o menos el fondo, y percibo palmariamente que debo enfrentarme a la elección con los ojos abiertos: ¿debo tirar *francamente* por la borda el asunto moral, como cosa inadecuada a mis aptitudes innatas, o debo seguirlo y sólo eso seguir...?» «¿Puede uno, con pleno conocimiento y sinceridad, convencerse de simpatizar tanto con el proceso total del universo como para asentir de corazón en el mal que parece inherente hasta en sus detalles» Para marzo de 1873, sin embargo, su padre podía informar a Henry James del renacimiento espiritual de su hermano:

> Vino aquí la otra tarde cuando yo estaba solo, y... exclamó «¡Caray! Qué diferencia entre el que soy ahora y el que era por estas fechas la primavera pasada... Es la diferencia entre la muerte y la vida». ...Me aventuré a preguntar qué era lo que en su opinión había promovido especialmente ese cambio. Dijo que varias cosas: la lectura de Renouvier (especialmente su reivindicación del libre albedrío) y de Wordsworth, del que se ha estado alimentando desde hace ya bastante tiempo[103].

Que el poder del evangelio de Wordsworth no se ha agotado en nuestra época es lo que se ve en una autobiografía publicada en la década de 1950, *The Golden String* [La cuerda de oro] de Bede Griffiths. «Uno de los acontecimientos decisivos de mi vida», nos dice el autor en su Prólogo, ocurrió una tarde del último curso de la escuela, cuando un coro de pájaros, el espectáculo de unos espinos en pleno florecimiento, el alto vuelo y la canción de una alondra le impresionaron con una sorpresa tan gran como si «hubiera sido llevado de pronto entre los árboles del Jardín del Paraíso». «Era como si hubiera empezado a ver y a oler y a oír por primera vez. El mundo me apareció como lo describe Wordsworth con "la gloria y el frescor de un sueño"», y la naturaleza «empezó a revestirse para mí de una especie de carácter sacramental».

> A medida que pasaba el tiempo esa especie de adoración de la naturaleza empezó a tomar el lugar de cualquier otra religión... Había empezado a leer a los poetas románticos, Wordsworth, Shelley y Keats, y encontré en ellos el registro de una experiencia como la mía. Se convirtieron en mis maestros y guías, y abandoné poco a poco mi adhesión a toda forma de cristianismo[104].

Entre esos «profetas» románticos de una «nueva religión», más tarde deja claro que Wordsworth fue *facile princeps.* «La religión de Wordsworth, tal como la encontré expresada en el "Preludio" y en los "Versos escritos arriba de la Abadía de Tintern" tenían para mí un significado más profundo que cualquier cosa que hubiera conocido jamás, porque se acercaban más a mi propia experiencia.» Más tarde en su desarrollo llegó sin embargo un momento en que «el esplendor de las *Confesiones* de San Agustín estalló ante mí» y «penetró en las profundidades de mi alma».

> Sólo ahora, después de treinta años, se ha hecho claro para mí lo que me fue revelado aquel día en la escuela. Esa misteriosa Presencia que sentí en todas las formas de la naturaleza se ha desvelado poco a poco como el Ser infinito y eterno, de cuya belleza todas las formas de la naturaleza no son sino reflejos pasajeros... Sé ahora el significado de las palabras de San Agustín: «Oh tú, Belleza, tan antigua y tan nueva, demasiado tarde te he amado, demasiado tarde te he amado». ...Lo buscaba en la soledad de la naturaleza y en el trabajo de mi espíritu, pero lo encontré en la sociedad de su Iglesia y en el Espíritu de Caridad. Y todo eso llegó a mí no tanto como un descubrimiento sino como un reconocimiento[105].

Los pensadores románticos creían que todo proceso se mueve hacia adelante y a la vez regresa hacia atrás, la absorción que hace Wordsworth del Dios personal en una naturaleza sacramental en comunión con una facultad apoteósica del alma, que había resuelto su propia crisis y ayudado a otros hombres a resolver las suyas, y que había convertido a Mill del benthamismo y a William Hale White del agustinismo, ayudó ahora a Bede Griffiths en su vuelta al prototipo del coloquio religioso del espíritu con la naturaleza. El lector recordará el pasaje donde Agustín se dirige a la faz hablante de la tierra y el cielo:

> Y dije a todas las cosas que se agolpan a la puerta de los sentidos: «Decidme de mi Dios, puesto que no sois Él». ...Y gritaron con grandes voces: «Él nos hizo». Mi pregunta era mi mirada sobre ellas, y su respuesta era su belleza.

NOTAS

[1] A De Quincey, 6 de marzo de 1804, *Letters: The Early Years,* p. 454; a Beaumont, 3 de junio de 1805, *ibid,* p. 594.

[2] A Wordsworth, 30 de mayo de 1815, *Collected Letters,* IV, 573.

[3] *El hogar en Grasmere,* vv. 686-691 que preceden al Prospectus.

[4] «Essay, Supplementary to the Preface of 1815», *Literary Criticism of Wordsworth,* ed. Zall, p. 184. Véase también *El preludio,* XII, 298-312. Al escuchar por primera vez *El preludio* completo, Coleridge especificó la audaz novedad del «alto tema por primera vez correctamente cantado por ti», que es los «cimientos y construcción / De un Espíritu Humano» (*To William Wordsworth,* vv. 4-8).

[5] A Beaumont, 25 de diciembre de 1804, *Letters: The Early Years,* p. 518; y la nota de Isabella Fenwick a *The Norman Boy, Poetical Works,* I, 365.

[6] Nota de Isabella Fenwick a *There Was a Boy,* y *El preludio,* XIII, 408; subrayado mío. *Anton Reiser* de K. P. Moritz se publicó en 1785, *Ardinghello* de J. J. Heinse en 1789, *Wilhelm Meister's Lehrjahre* de Goethe en 1795-1796, y el *Hyperion* de Hölderlin en 1797-1799. Sobre la evolución posterior de la novela sobre el desarrollo del artista, véase Maurice Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts* (New York, 1964).

[7] El «preámbulo» que abre *El preludio* se ha atribuido, sin pruebas válidas, al paseo de Wordsworth de Bristol a Racedown en septiembre de 1795. John Finch presenta sin embargo pruebas convincentes de que el principal prototipo de la vida de Wordsworth fue su paseo a Grasmere en el otoño de 1799; véase su ensayo «Wordsworth's Two-Handed Engine», *Bicentenary Wordsworth Studies, in Memory of John Alban Finch,* ed. de Jonathan Wordsworth (Ithaca, N. Y., 1970). Es probable, como lo sugieren De Selincourt y Darbishire (*El preludio,* p. 512), que Wordsworth haya comprimido voluntariamente algunos aspectos de su llegada a Racedown con su paseo posterior a Grasmere Vale a fin de hacer de la inducción a *El preludio* el ejemplo prototípico de un cambio de escenario que significa una nueva etapa en su historia espiritual. Mary Lynn Woolley se ocupa de la fusión que hace Wordsworth de lugares e incidentes separados en un solo valle típico, en «Wordsworth's Symbolic Vale as It Functions in *The Prelude*», *Studies in Romanticism,* VII (1968), 176-189. Véase también Mark L. Reed, *Wordsworth, The Chronology of the Early Years* (Cambridge, Mass., 1967), pp. 30, 170-171. Que *El preludio* concluye en el tiempo con la residencia de Wordsworth en Grasmere está indicado en XIII, 338-339.

[8] P. ej., *El preludio,* VII, 1-56; XI, 1-12.

[9] IV, 247-264. Véase también el Ms. temprano JJ, *The Prelude,* p. 641, sobre la «escena visible» de «horas recordadas», «islas en las profundidades innavegables / De nuestro tiempo pasado».

[10] En un pasaje de *The Friend* (Ensayo V, agosto de 1809), Coleridge describe la capacidad de los hombres de «contemplar el pasado en el presente» de modo que se produzca esa «continuidad en su conciencia» sin la cual «existen en fragmentos». Cita *My Heart Leaps Up* de Wordsworth para ilustrar el concepto; *The Friend,* ed. de Barbara E. Rooke (2 vols., London, 1969), I, 40. Herbert Lindenberger, *On Wordsworth's «Prelude»* (Princeton, 1963), cap. V, ha subrayado la «conciencia temporal» de Wordsworth e identificado *El preludio* como ancestro de los «libros temporales» modernos.

[11] Una detallada exposición de la evolución de *El preludio,* tanto en su esquema de conjunto como en sus pasajes constitutivos, se encontrará en John Finch, *Wordsworth, Coleridge, and «The Recluse», 1789-1814,* tesis doctoral (Cornell University, 1964), caps. IV, VI.

[12] Ms. B, *Poetical Works,* V, 339; sobre la época de decadencia y desmayo, véase *El preludio,* II, 448-457.

[13] *El preludio,* XIII, 269-279: Aunque «mucho se ha omitido, como era necesario», la «disciplina / Y consumación del espíritu del Poeta / En todo lo que se alzaba como más prominente / Han quedado fielmente retratadas».

[14] Sobre las desviaciones de su verdadera línea de desarrollo en Cambridge, por ejemplo, «el espíritu / No se doblegaba; sino volviendo en sí, / Con pronto rebotar parecía tan fresco como antes» (ed. 1850, III, 95-98).

[15] *El preludio*, XII, 44-76, 112-116. Cf. *El hogar en Grasmere*, vv. 664-752.

[16] Sobre la fecha de la ascensión de Wordsworth al Snowdon, véase Raymond Dexter Havens, *The Mind of a Poet* (2 vols., Baltimore, 1941), II, 607-608. Wordsworth borró de *El preludio* el reconocimiento apologético del Ms. W donde dice: «Debo advertir que varios años / Se han saltado para llegar a este incidente» (*El preludio*, p. 478).

[17] Es sorprendente que se diga a veces —incluso por admiradores que expresan cosas agudas sobre sus partes constitutivas— que *El preludio* es informe y acumulativo en su conjunto y que termina en una conclusión hecha para cubrir las apariencias y en la que no concluye nada. Wordsworth fue uno de los grandes maestros de la estructura poética compleja. *Tintern Abbey*, por ejemplo —donde la conclusión (anticipando las futuras memorias de su hermana sobre aquel tiempo) vuelve sobre sí misma para asimilar los elementos del poema entero, hasta que se cierra haciendo eco a la descripción inicial—, tiene una estructura circular que es semejante a la de *El preludio* y, en su escala más reducida, igualmente intrincada. Además, como le dijo Wordsworth a *miss* Fenwick, *Tintern Abbey* se compuso en su totalidad antes de que una sola palabra fuera confiada al papel. En contraste con la economía de la lírica, la vastedad de una autobiografía de tamaño épico permite, y exige, excursiones y detalles que enmascaran su arquitectura; pero no hay razón para pensar que la habilidad de Wordsworth para dar forma lo abandonó cuando, en el pináculo de sus poderes, trabajó y volvió a trabajar esa «antecapilla» de la gran «iglesia gótica» que debía ser su monumento como poeta.

[18] *A la recherche du temps perdu* (3 vols.; Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1954), III, 866.

[19] *Ibid*, I, 45; véase III, 866-867.

[20] *Ibid.*, III, 899.

[21] *Ibid.*, III, 870, 880.

[22] *Ibid.*, III, 904-906, 1044.

[23] *Ibid.*, III, 1032-1033, 1035, 1040.

[24] *Ibid.*, III, 1044-1046.

[25] Edmund Wilson, *Axel's Castle* (New York, 1936), p. 163.

[26] Sobre la relación de las *Confesiones* con las tradiciones clásicas, véase Georg Misch, *A History of Autobiography in Antiquity* (2 vols., Cambridge, Mass., 1951), especialmente la Parte III, cap. iii.

[27] Agustín, *Confesiones*, X, iii-iv. La trad. inglesa utilizada es la de F. J. Sheed (London, 1944).

[28] *Ibid.*, X, viii. Y XI, xviii: «Así por ejemplo mi infancia, que ya no existe; pero la imagen de mi infancia, cuando la evoco y hablo de ella, la miro en el tiempo presente, porque está todavía presente en mi memoria». Véase también el comentario de John Freccero sobre el papel de las dos personas en los relatos de Dante, cuya antigua vida se ha transformado en una «nueva vida» por la profunda experiencia de la conversión. En la *Vita Nuova* «el Dante que *es* cuenta la historia del Dante que *fue*»; y la *Divina comedia* «recapitula el conjunto de la vida del poeta en retrospectiva» —una vida donde el cristianismo y la poesía «no son vocaciones separables». *Dante: A Collection of Critical Essays* (Prentice-Hall, 1965), «Introduction», pp. 4-5.

[29] Véase la descripción de Pierre Courcelle, *Recherches sur les Confessions de Saint Augustin* (Paris, 1950), pp. 7-12, 257-258. Véase también *Les Confessions de Saint Augustin dans la tradition littéraire* (Paris, 1963) de Courcelle.

[30] *Confesiones*, VIII, vi-xii. Sobre los elementos convencionales en la conversión de Agustín, véase Courcelle, *Recherches sur les Confessions*, pp. 181 ss.

[31] Norman Malcolm, *Ludwig Wittgenstein, A Memoir* (London, 1958), p. 71: Wittgenstein «reverenciaba los escritos de San Agustín», y decidió empezar sus *Investigaciones filosóficas*

con una cita de las *Confesiones* porque «la concepción *debe* ser importante si la sostuvo un espíritu tan grande».

[32] *Confesiones*, XIII, xxxv, xxxvii. Es un sutil giro retórico que hace volver el final de nuevo al principio, el ruego de Agustín en el párrafo inicial de la introducción: «Los que buscan hallarán... Búsquete yo, Señor, implorando tu ayuda» (Quaerentes enim invenient eum... Quaeram te, domine, invocans te), tiene su eco y su complemento en las últimas palabras del párrafo final: «A ti te pediremos, en ti buscaremos, a tu puerta llamaremos: así, así recibiremos, así encontraremos, así se nos abrirá» (A te petatur, in te quaeratur, ad te pulsetur: sic, sic accipietur, sic invenietur, sic aperietur). Sobre el concepto del tiempo en Agustín y otros escritores hasta los tiempos presentes, véase Georges Poulet, *Studies in Human Time* (Baltimore, 1956).

[33] Este concepto se basaba en los Salmos —«Los cielos declaran la gloria de Dios; y el firmamento muestra la obra de su mano»— y en un pasaje de San Pablo que era una de las citas favoritas de Agustín (Romanos 1:20): «Pues las cosas invisibles desde el comienzo de la creación son claramente vistas de él, siendo comprendidas por las cosas que están hechas, hasta su eterno poder y su divinidad». Se encontrarán ecos de este pasaje en las *Confesiones* de Agustín, por ejemplo, en VII, x, xvii, xx, y (inmediatamente después del coloquio con la naturaleza que cito en el texto) X, vi.

[34] Sobre las creencias religiosas de Wordsworth, el tratamiento más detallado está en Hoxie N. Fairchild, *Religious Trends in English Poetry*, vol. III (New York, 1949), cap. IV.

[35] Las principales revisiones de Wordsworth en los pasajes que se refieren a la deidad se examinan en *The Prelude*, ed. de De Selincourt & Darbishire, pp. lxxi-lxxiv y en Helen Darbishire, *The Poet Wordsworth* (Oxford, 1950), pp. 133-143. Wordsworth dio igualmente un aspecto piadoso a las versiones tempranas del Prospecto de *El recluso* cuando lo publicó en 1814 en el Prefacio a *La excursión*; p. ej., añadió los versos 20-22: «subject there / To Conscience only, and the law supreme / Of that Intelligence which governs all» [sujeto allí / Tan sólo a la Conciencia, y a la ley suprema / De aquella Inteligencia que lo gobierna todo].

[36] Hazlitt, reseña de *La excursión*, *Complete Works*, ed. de P. P. Howe (21 vols., London, 1930-1934), IV, 113.

[37] «Henry Crabb Robinson, que era versado en la filosofía alemana contemporánea y conocía también íntimamente a Wordsworth y su poesía, reconoció la tendencia común hacia un análogo secular del cristianismo: «Creo que la religión [de Wordsworth] es similar a [la] de los metafísicos alemanes, un misticismo sentimental y metafísico en el que se utiliza el lenguaje del cristianismo, que es una especie de analogía de esa religión poética y filosófica» (*On Books and Their Writers*, ed. de Morley, 3 de enero de 1815; I, 158).

[38] Hegel, *Lectures on the Philosophy of Religion*, trad. ingl. de *Lecciones de filosofía de la historia* de E. B. Speirs & J. B. Sanderson (3 vols., New York, 1962), I, 20. Como lo ha observado Henry Copleston en su *History of Philosophy*, vol. VII (London, 1963), p. 241: en Hegel «el idealismo absoluto se presenta como cristianismo esotérico y el cristianismo como hegelianismo esotérico».

[39] Sobre la naturaleza y la historia de esta forma lírica, y sobre las razones de ella en Coleridge, en los términos de una filosofía del sujeto-objeto, véase M. H. Abrams, «Structure and Style in the Greater Romantic Lyric», *From Sensibility to Romanticism*, ed. de Frederick W. Hilles & Harold Bloom (New York, 1965).

[40] Ms. JJ (1798-1799), en *The Prelude*, pp. 638, 640. Brian Wilkie sugiere que las agencias y poderes que Wordsworth atribuye a la naturaleza son equivalentes a la «maquinaria» de la epopeya tradicional: *Romantic Poets and Epic Tradition*, pp. 80 ss. En todo caso, es engañoso leer las referencias alternadas de Wordsworth al «Alma» y «las Almas», al «Espíritu» y «los Espíritus» de la naturaleza como declaraciones proposicionales de su religión de la naturaleza —como si el poeta no pudiera decidir si era un monoteísta o un politeísta natural—. Esos pasajes se arraigan, en realidad, en lo que Coleridge llamaba «un hecho del espíritu»: la sensación profundamente sentida por el poeta de una comunión

con un universo viviente y en reciprocidad. Su función no es sin embargo afirmar un credo, sino servir como un medio literario, de antiquísimo origen, que ayuda a Wordsworth a dirigir su poema, en uno de sus niveles, como un discurso continuo entre su espíritu y la «faz hablante del cielo y la tierra».

[41] *El preludio,* IV, 200-244. Así en *La abadía de Tintern,* vv. 88 ss., el crecimiento del espíritu del poeta desde su anterior visita al mismo escenario se manifiesta como un acorde musical, «la callada, triste música de la humanidad», que suena ahora como su acompañamiento cuando mira «hacia la naturaleza»; y en la *Oda de las premoniciones,* la experiencia de sufrimiento y mortalidad acumulada en el espíritu se traduce en un cambio en la radiancia y el color que visten el mundo natural.

[42] *El preludio,* III, 171-177. Así también en IV, 156-158: «the immortal Soul with God-like power / Informs, creates, and thaws the deepest sleep / That time can lay upon her» [el Alma inmortal con poder divino / Informa, crea y funde el sueño más profundo / Que el tiempo puede echarle encima». Y véase II, 378-379.

[43] *The Prelude,* XII, 3-4; y p. 571.

[44] Véase *ibid.,* I, 362-371, 439-441, 490-501, 630-640; II, 320-326, 341-348, 389-393; III, 131-136; XII, 1-14; y los pasajes del Ms., pp. 572, 577-578.

[45] *Ibid.,* I, 573, y la versión de 1850, I, 546. También I, 635-636, «escenarios... bellos y majestuosos»; p. 578, «cosas familiares y tremendas, lo diminuto / Y grandioso»; y VI, 672-676: «cuanto / Veía o escuchaba o sentía... alimentaba / La grandeza y la ternura»...

[46] Samuel H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England* (New York, 1935), pp. 227-232. Véase también Herbert Lindenberger, *On Wordsworth's Prelude* (Princeton, 1963), pp. 23-39.

[47] Marjorie Hope Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory* (Ithaca, N. Y., 1959), p. 83; y véase cap. II.

[48] Anotación de Coleridge en el diario de Pepys, en *Coleridge on the Seventeenth Century,* ed. de Roberta Florence Brinkley (Durham, N. C., 1955), p. 492. Clasificaba la *Theoria Sacra* de Burnet junto con los escritos de Platón y del obispo Taylor como pruebas innegables de que la poesía de la más alta clase puede existir sin metro» (*Biographia Literaria,* II, 11). En cuanto a la alta admiración de Coleridge por Burnet en la década de 1790, véase J. L. Lowes, *The Road to Xanadu* (Boston & New York, 1927), p. 16, e Indice, «Burnet».

[49] *The Sacred Theory of the Earth* (6.ª ed., 2 vols., London, 1726), I, 142-144.

[50] *Ibid.,* I, 240; véase también I, 349. Una variante de un Ms. del Prospectus es aún más cercana a Burnet: «El Paraíso, y los bosques / Elisios, islas afortunadas como aquellas / del profundo oceano...»

[51] Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful,* ed. de J. T. Boulton (London, 1958), Parte I, Secciones 6-18.

[52] *Ibid.,* II, 1-13.

[53] Ya en los *Esbozos descriptivos* de 1793 Wordsworth incluía una larga nota sobre los atributos de lo sublime: *Poetical Works,* I, 62. Véase también su cuidadosa distinción entre los escenarios bellos y sublimes en su *Guide to the Lakes,* ed. de Ernest de Selincourt (London, 1906), p. ej., pp. 21-26, 36, 69, 99, 102.

[54] *Poetical Works,* V, 373 (subrayado mío).

[55] *The Ruined Cottage,* Ms. B, *Poetical Works,* V, 384-388 (vv. 220-281).

[56] *Ibid.,* pp. 386-387. Como el Buhonero, Wordsworth en *El preludio* se somete a la disciplina natural del terror «antes de haber visto / Nueve veranos» (I, 310-311).

[57] *Ibid.,* p. 384; los cinco últimos versos de este pasaje están escritos en el verso de la página manuscrita.

[58] Véase por ejemplo, *The Prelude,* p. 53 (variante del Ms. B), y la nota editorial, p. 522; también, p. 77 (variante del Ms. A) —aparente reminiscencia de la opinión de Burnet de que el mundo en ruinas donde vive la humanidad conserva rastros de la belleza de su primer estado.

[59] *The Sacred Theory of the Earth,* I, 190-192. Burnet pide al lector que imagine la perspectiva que había visto desde una montaña alpina, «una Multitud de vastos Cuerpos arrojados juntos en Confusión... Rocas que se alzan desnudas a su alrededor; y los valles vacíos que abrían sus fauces bajo él», mientras escuchaba «el Trueno que venía de abajo». Sobre la ruta de Wordsworth a través del Paso del Simplón y el barranco de Gondo, y su tratamiento de esa experiencia en los *Esbozos descriptivos* así como en *El preludio,* véase Max Wildi, «Wordsworth and the Simplon Pass», *English Studies,* XL (1959), 224-232, y XLIII (1962), 359-377.

[60] Thomas Gray, *Works,* ed. de Edmund Gosse (4 vols.; New York, 1885), II, 45. Se encontrará una descripción de los *travelogues* alpinos del siglo XVIII en Marjorie Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory,* pp. 276-279, 289-290, 304-307, 354-358. Cuando estaba efectivamente haciendo el viaje reelaborado más de acuerdo con sus ideas en *El preludio,* Wordsworth había aludido a su travesía del Simplón en un carta a su hermana en el lenguaje teológico-estético habitual de lo sublime natural: «Entre los más tremendos escenarios de los Alpes... toda mi alma se volvía hacia aquel que produjo la terrible majestad que se extendía ante mí» (*Letters: The Early Years,* p. 34).

[61] Véase Revelación 1:8, 11, 17-18; 21:6; 22:13. Wordsworth recuerda tal vez también el himno matutino de Adán y Eva, que alaban en las cualidades de la creación la «bondad más allá del pensamiento y el Poder Divino» de «él el primero, él el último, él el de enmedio, y sin fin» (*El paraíso perdido,* V, 153-165).

[62] Cf. *El paraíso perdido,* IX, 1-12, con *El preludio,* IX, 1-17, así como la variante manuscrita, *The Prelude,* pp. 314-315. De Selincourt y Darbishire observaron este significativo paralelismo en *The Prelude,* p. 584.

[63] *El preludio,* X, 873-902; y en la ed. de 1850, XI, 306-307.

[64] Véase Martin Price, «The Picturesque Moment», en *From Sensibility to Romanticism,* ed. de F. W. Hilles & Harold Bloom (New York, 1965), pp. 288-289.

[65] El paralelismo implícito con la invocación de Milton al Libro III de *El paraíso perdido* prosigue con el plañidero lamento de Milton por su ceguera, que no le permite ya leer en el libro de la naturaleza de Dios la significación simbólica del retorno del día y del giro de las estaciones. En la descripción de Wordsworth, «La mañana brilla, / Ni esconde la perversidad del Hombre; vuelve la Primavera, / Yo *vi* volver la Primavera cuando estaba muerto / A una esperanza más profunda»; de modo que, a diferencia de Milton, puesto que puede ver, encuentra en el simbolismo de la naturaleza «un contrapeso... / Que, cuando el espíritu del mal estaba en su pináculo / Guardaba para mí una secreta dicha». Cf. *El paraíso perdido,* III, 40-50 y *El preludio,* XI, 22-34; también *El paraíso perdido,* III, 26-38 y *El preludio,* XI, 12-22.

[66] *El preludio,* X, 922-927, y versión Ms., *The Prelude,* p. 420.

[67] *Inferno,* III, 5-6. La formulación de T. S. Eliot, en la teodicea que concluye los *Cuatro cuartetos,* es todavía más sucinta: «¿Quién dispuso pues el tormento? El amor» (*Little Gidding,* IV).

[68] John Jones, *The Egotistical Sublime* (London, 1954), pp. 126-129.

[69] Un impresionante paralelismo teológico con la experiencia secular de Wordsworth se describe en la historia espiritual de Jonathan Edwards, la *Narrative of His Conversion.* Desde la infancia, dice, «la doctrina de la soberanía de Dios» para elegir de antemano a quienes se le antoja «para que perezcan eternamente y sean atormentados imperecederamente en el infierno» había aparecido «como una doctrina horrible ante mí». Pero después leyó por casualidad el texto de I Tim. 1:17, y le llevó «no sólo a una convicción, sino a una convicción *deleitable*» de la absoluta soberanía de Dios; y esa conversión interior efectuó una transformación correlativa del mundo exterior: «La apariencia de todas las cosas estaba alterada; parecía que había como una tranquila, dulce fisonomía o apariencia de divina gloria, en casi todo», y en «toda la naturaleza». La experiencia de una gloria del paisaje llevó entonces a Edwards, tres cuartos de siglo antes de Wordsworth, a solitarias

comuniones con el rostro hablante de la naturaleza. Jonathan Edwards, *Representative Selections*, ed. de C. H. Faust & T. Johnson (New York, 1935), pp. 58-60.

[70] Francis Christensen, «Intellectual Love: The Second Theme of The Prelude», PMLA, LXXX (1965), p. 70.

[71] *El preludio*, XIII, 370-385. Wordsworth, que nos dice que había memorizado cientos de versos de Pope, recuerda tal vez aquí la afirmación clave de la teodicea de *The Essay on Man:*

> All Discord, Harmony not understood;
> All partial Evil, universal Good.
> (I, 291-292)

[Toda Discordia, Armonía no entendida; / Todo Mal parcial, Bien universal.]

[72] Elizabeth Sewell, *The Orphic voice* (New Haven, 1960), p. 342.

[73] XIII, 166-180. También XIII, 289-290: «having track'd the main essential Power, / Imagination, up her way sublime» [habiendo rastreado el principal Poder esencial, / La Imaginación, tras su alto camino sublime].

[74] *Henry Crabb Robinson on Books and Their Writers*, ed. de Edith Morley; reúno los detalles de los dos informes de Robinson sobre esta misma conversación, I, 87 y I, 158. El reverendo Christopher Wordsworth, aunque con circunspección, señala lo mismo en cuanto a que su tío no sentía la necesidad de un Redentor en la época de la crisis descrita en *El preludio:* «Tenía bastante orgullo estoico, mezclado con no poca autoconfianza pelagia. Teniendo una visión inadecuada de la necesidad del bien divino, colocaba sus esperanzas donde no podían estar» (*Memoirs of William Wordsworth* [London, 1851], I, 89).

[75] «The New Law of Righteousness», *The Works of Gerrard Winstanley*, pp. 162, 214-215.

[76] Blake, *Jerusalem*, 5. 58-59; véase también 24. 23, 60. 57, 74. 13; y *Milton*, 3, 4-5.

[77] Novalis, *Briefe und Werke* (Berlin, 1943), III, 265-266.

[78] Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, III, xii, en *Goethes Werke* (ed. de Weimar), Parte I, vol. XXVIII (1890), p. 120.

[79] Tal como se cita en Bertrand Russell, *History of Western Philosophy* (2.ª ed.; London, 1961), p. 719; y *Morgenröte*, N.º 79, en las *Werke* de Nietzsche, ed. de Karl Schlechta (3 vols.; Munchen, 1954), I, 1066.

[80] *Of Modern Poetry*, en *The Collected Poems of Wallace Stevens* (New York, 1961), p. 239; *Opus Posthumous* (New York, 1957), p. 158; *Final Soliloquy of the Interior Paramour, Collected Poems*, p. 524.

[81] Introducción, *The Oxford Book of Modern Verse*, ed. de W. B. Yeats (Oxford, 1936), p. xxxiii.

[82] Yeats, *Prayer for My Daughter*, y *A Dialogue of Self and Soul, Collected Poems* (New York, 1945), pp. 218, 272-273.

[83] *The Life of Frederick Denison Maurice*, ed. de Frederick Maurice (2 vols., New York, 1884), II, 59. El pasaje ha sido citado por John Lindenberger, *On Wordsworth's «Prelude»*, p. 276.

[84] A J. H. Reynolds, 3 de mayo de 1818, *The Letters of John Keats*, ed. de Hyder E. Rollins (2 vols.; Cambridge, Mass., 1958), I, 278-282.

[85] A George y Georgiana Keats, 21 de abril de 1819, *ibid.*, II, 101-103.

[86] A Reynolds, *ibid.*, I, 281.

[87] Ya desde *Sleep and Poetry* (1816) Keats había anunciado su sentido de vocación y delineado su programa para la poesía, que debía empezar en el reino de «Flora, y del viejo Pan» y al cabo de diez años debía alcanzar la «vida más noble» de la poesía trágica, «Donde puedo encontrar las agonías, el esfuerzo / De los corazones humanos». Como *El preludio* y varios otros retratos del artista en desarrollo, *Sleep and Poetry* es un poema que termina con la circunstancia de su propio comienzo:

And up I rose refresh'd, and glad, and gay,
Resolving to begin that very day
These lines...

[Y me levanté refrescado, y contento, y alegre, / Resolviendo empezar aquel mismo día / Estos versos...]

Sleep and Poetry lleva como epígrafe una cita de *The Flowre and the Leafe* (que Keats creía que era de Chaucer), y su forma circular bien puede reflejar la de ese poema, que termina con la decisión del autor de «poner por escrito todo lo que había visto». También al final del *Book of the Duchess* del propio Chaucer el soñador se despierta y decide poner en verso su sueño «"As I kan best, and that anoon". / This was my sweven; now hit ys doon» [«"Lo mejor que pueda, y eso en seguida". / Tal fue mi sueño; ahora está hecho»]. A propósito de *La caída de Hiperión* debe observarse que el más grande de los sueños-visiones confesionales le fue dado a su poeta como introducción al poema que lo encarna; pues en la visión de Dante, Cacciaguida encarga a Dante que dé publicidad a su visión en un poema: «tutta tua vision fa manifesta». *Paradiso*, XVII, 128.

[88] En cuanto a la prevalencia de la confesión cristiana en el siglo XVII y más tarde, véase L. D. Lerner, «Puritanism and the Spiritual Autobiography», *The Hibbert Journal* (LV, 1956-1957), 373-386; G. A. Starr, *Defoe and Spiritual Autobiography* (Princeton, 1965); y John N. Morris, *Versions of the Self* (New York, 1966). En su breve introducción Morris sitúa con agudeza *El preludio,* así como *Sartor Resartus,* junto a las confesiones religiosas desde *Grace Abounding* de Bunyan hasta *Memoir* de Cowper. Las dos obras del siglo XIX están sin embargo mucho más cerca en contenido y construcción de esa obra filosóficamente refinada y deliberadamente artística que es las *Confesiones* de Agustín que de las autobiografías vigorosas, pero voluntariamente simples, de los escritores puritanos y evangelistas.

[89] Thomas Carlyle, *Sartor Resartus,* ed. de Charles Frederick Harrold (New York, 1973), p. 194.

[90] Harry Levin, *James Joyce* (Norfolk, Conn., 1941), p. 42. *«Sartor» Called «Resartus»* de G. B. Tennyson (Princeton, 1965) es un extenso análisis de la estructura del libro de Carlyle. William Blake se anticipó a Carlyle como autor de una semiparodia autorreflexiva. En *The Marriage of Heaven and Hell,* por ejemplo (forma invertida de las visiones proféticas de Swedenborg), describe su visión de su propia personalidad «diábolica», reflejada en la plancha de cobre en la que está grabando, con ácido corrosivo, el pasaje mismo que representa esa visión:

> Sobre el abismo de los cinco sentidos, donde un precipicio de lados planos frunce el ceño ante el mundo presente, vi a un poderoso Diablo envuelto en negras nubes, cerniéndose por los lados de la roca; con fuegos corrosivos escribió la siguiente frase que ahora perciben los espíritus de los hombres y que leen en la tierra...
>
> (Láminas 6-7; véase también Láminas 14-15)

[91] Lo mismo que en las *Confesiones* de Agustín y en el *Preludio* de Wordsworth, la discrepancia entre la conversión narrada de Teufelsdroeckh y los relatos de Carlyle de su propia crisis espiritual ha llevado a un debate sobre la autenticidad autobiográfica de *Sartor;* véase p. ej., Carlisle Moore, «*Sartor Resartus* and the Problem of Carylyle's "Conversion"» PMLA, LXX (1955). Carlyle era plenamente consciente de que la experiencia central de la autobiografía-crisis está condicionada culturalmente —de que la «conversión» es un «logro espiritual peculiar de la Era moderna [es decir cristiana]» (p. 198)— y de que estaba adaptando a su propio «mythus» secular las convenciones cristianas.

[92] *Sartor Resartus,* pp. 53, 188, 217, 258.

[93] Fragmento Ms., *The Prelude,* p. 566; cf. VI, 543-548, y el poema lírico *Expostulations and Reply.* La expresión más extrema del quietismo de Wordsworth es el largo poema

narrativo *The White Doe of Rylstone* (1807-1808). Las citas de *Sartor Resartus* están en las pp. 183, 197.

[94] Prospectus, v. 16, y variante de vv. 87 ss. Wordsworth escribió a *sir* George Beaumont en 1808: «Todo gran Poeta es un Maestro; quiero ser considerado o como un maestro o como nada» (*The Letters of William and Dorothy Wordsworth, The Middle Years*, I, 170).

[95] Leslie Stephen, «Wordsworth's Ethics», *Hours in a Library*, 3.ª serie, London, 1879), pp. 218-219; John Morley, comp., *The Complete Poetical Works of William Wordsworth* (London, 1895), Introducción, pp. lxvi-lxvii.

[96] *El preludio*, III, 196-201.

[97] Newton P. Stallknecht, *Strange Seas of Thought* (2.ª ed., Bloomington, 1962), p. xi.

[98] *Autobiography of John Stuart Mill*, ed. de John Jacob Coss (New York, 1924), pp. 93-105.

[99] Richard Henry Dana, Prefacio de *The Idle Man*, en *Poems and Prose Writings* (2 vols., New York, 1850), I, 150-151.

[100] William Hale White, *The Autobiography of Mark Rutherford* (London, 1923), pp. 18-19. El escritor alemán Karl Gutzkow ha dejado testimonio de un efecto similar en él de las conferencias de Hegel, en las que Hegel traducía deliberadamente la historia cristiana a la dialéctica metafísica. Las conferencias eran «cojitrancas, reptantes... interrumpidas por eternas repeticiones y palabras de relleno que no venían a cuento... Pero a decir verdad, confieso que en las conferencias de Hegel el milagro de Damasco (invertido, podría decir: la conversión de un Pablo teológico a un Saúl filosofante), que yo había experimentado en el parque en invierno, se repitió para mí hora tras hora». *Lebensbilder* (1870), cit. por Walter Kaufmann, *Hegel* (New York, 1965), p. 360.

[101] *Autobiography of John Stuart Mill*, p. 103.

[102] Ralph Barton Perry, *The Thought and Character of William James* (2 vols., Boston 1935), I, 337. Se encontrará un análisis de la crisis de James como lucha por descubrir su identidad y su vocación en Cushing Strout, «William James and the Twice-Born Sick Soul», *Daedalus* (1968), pp. 1062-1079.

[103] *Ibid.*, I, 320, 322, 339; sobre *La excursión* de Wordsworth véase también p. 355.

[104] Bede Griffiths, *The Golden String* (New York, 1954), pp. 9-10, 31.

[105] *Ibid.*, pp. 30, 52, 15-16.

CAPÍTULO III

La jornada circular: peregrinos y pródigos

En la circunferencia de un círculo principio y fin coinciden.

Heráclito

Hoc tantum notantum esse admoneo, quomodo omnis theologia circularis et in circulo posita existit.

Nicolás de Cusa, *De docta ignorantia*

Lo verdadero es su propio devenir, el círculo que presupone su fin como su meta y así lo tiene por comienzo.

Hegel, Prefacio, *Fenomenología del espíritu*

The common end of all *narrative*, nay, of *all* Poems is... to make those events, which in real or imagined History move on in a *strait* Line, assume to our Understandings a *circular* motion—the snake with its Tail in its Mouth.

Coleridge, Carta a Joseph Cottle, 1815

TRES

En los tiempos de Wordsworth era tema de observaciones jocosas, como lo es en nuestros tiempos, que era un poeta palmariamente asexual. «Podría uno suponer, por el tenor de sus temas», dijo Hazlitt, «que en esta tierra no existen ni el matrimonio ni el dar en matrimonio»[1]. En *Peter Bell the Third* Selley, templando con malicia su justa descripción de las virtudes de Wordsworth, observa que

desde el principio Pedro tendió a ser
Como un eunuco en lo moral,
Tocó el borde del sayo de Natura,
Desfalleció —y no osó nunca alzar
La túnica más íntima y más púdica*

(IV. xi)

Es notable que un poeta tan ascético utilice la imagen de unas bodas apasionadas para formular el «alto argumento» de su poesía:

el intelecto discernidor del Hombre
Cuando desposa el divino universo
En el amor y la pasión sagrada**

y este hecho da fe del poder y la persistencia del uso bíblico del matrimonio como figura de la redención, tanto en el individuo como en la raza humana. Hay sin embargo una circunstancia novedosa en la elocuente reafirmación por Wordsworth de la imagen tradicional: representa la «gran consumación» como unas bodas, específicamente, entre el espíritu y la naturaleza —entre «el Espíritu individual / (Y no menos acaso las fuerzas progresivas / De la especie entera)» y «el Mundo exterior***»—. ¿Qué quiso dar a entender Wordsworth con esas bodas culminantes, individuales y genéricas, entre el espíritu y la naturaleza?

Un indicio importante se encuentra en la carta que Coleridge escribió a Wordsworth en mayo de 1815, justo después de leer, con bastante desilusión, *La excursión*, junto con el Prospectus de *El recluso* que

---

* from the first 'twas Peter's drift
To be a kind of moral eunuch,
He touched the hem of Nature's shift,
Felt faint—and never dared uplift
The closest, all-concealing tunic.

** the discerning intellect of Man
When wedded to this goodhy universe
In love and holy passion.

*** the individual Mind / (And the progressive powers perhaps no less / Of the whole species) [and]... the external World.

Wordsworth había incluido en su Prefacio. *La excursión*, dice Coleridge, sufre por comparación con *El preludio*; y le recuerda a Wordsworth lo que él había entendido, en sus conversaciones anteriores, que debía de ser el argumento de *El recluso* en su conjunto:

> Yo supuse al principio... que habías echado un cimiento sólido e inamovible para el Edificio apartando los confusos sofismas de Locke y de los Dogmáticos Mecánicos... Después, entendí que la Raza Humana en lo concreto... había afirmado una Caída en algún sentido, como un hecho, cuya posibilidad no puede entenderse a partir de la naturaleza de la Voluntad, sino que su realidad está atestiguada por la Experiencia y la Conciencia... apuntaba sin embargo a un Plan manifiesto de Redención de su Esclavitud, una Reconciliación frente a esa Enemistad con la Naturaleza... en una palabra, la necesidad de una revolución general en los modos de desarrollar y disciplinar al espíritu humano mediante la sustitución por la Vida y la Inteligencia... de la filosofía del mecanicismo que en todo lo que es más digno del Intelecto humano arroja la *Muerte*[2].

El pasaje entero, en su abstracción y sistematicidad, es manifiestamente la formulación de Coleridge el metafísico, pero es paralelo a ciertas declaraciones problemáticas del Prospectus del propio Wordsworth y señala el camino hacia su interpretación. Tal como Coleridge interpretó el designio poético de Wordsworth, la caída del hombre, doctrina válida «en algún sentido, en cuanto... atestiguada por la Experiencia», se concebía como implicando una separación, una «Enemistad», entre el hombre y la naturaleza; «los sensuales» a los que Wordsworth en el Prospectus se proponía alzar «de su sueño / De muerte»[3] eran los que habían caído en esa división y conflicto con la naturaleza por haberse hecho esclavos del sensualismo lockeano y su «filosofía del mecanicismo», que (como la caída del hombre) «arroja la *Muerte*»; mientras que la anunciación de Wordsworth de un paraíso que habría de alcanzarse mediante una unión entre el espíritu y la naturaleza era equivalente a lo que Coleridge llamaba un «Plan de Redención de su Esclavitud, de Reconciliación frente a esa Enemistad con la Naturaleza». En uno de los muchos pasajes donde Coleridge expresó conceptos similares, la distinción central es la que se da entre la «intuición de las cosas que surge cuando nos poseemos nosotros mismos, como una unidad con el todo», que es la plenitud de la vida y la alegría, y el modo de experiencia que se da cuando «pensamos en nosotros mismos como seres separados, y colocamos a la naturaleza en antítesis con el espíritu, como objeto frente a sujeto, cosa frente a pensamiento, muerte frente a vida»[4].

En este capítulo y en los dos siguientes espero dejar claro que fue efectivamente una preocupación cardinal de Wordsworth en cuanto bardo, y de Coleridge a la vez en cuanto bardo y en cuanto metafísico, la de ayudar a redimir al hombre fomentando una reconciliación con la naturaleza que, debido a que el hombre se ha arrancado de su primitiva unidad con

ella, se ha vuelto ajena y enemiga para él. Me propongo también mostrar que esa preocupación era un elemento en un conjunto de conceptos interrelacionados que tuvieron amplio curso en la época de Wordsworth y Coleridge —conceptos que se han desarrollado en el diagnóstico dominante de nuestra propia época de angustia: la pretensión de que el hombre, que en otros tiempos estuvo sano, está ahora enfermo, y de que en el meollo del malestar moderno se encuentra su fragmentación, su disociación, su extrañamiento, o (en el más cargado de esos términos paralelos) «enajenación»—. El individuo (según el análisis habitual) ha llegado a estar radicalmente escindido en tres aspectos principales. Está dividido en su interior, está dividido de los otros hombres y está dividido de su medio ambiente; su única esperanza de curación (para los escritores que mantienen la esperanza) es encontrar el camino de una reintegración que restaure su unidad consigo mismo, su comunidad con sus prójimos y su compañerismo con un mundo exterior ajeno y hostil. Estas ideas las comparten en nuestros tiempos teólogos, filósofos, economistas, sociólogos, psicólogos, artistas, escritores, críticos y lectores de revistas como *Life* o *Selecciones del Reader's Digest*, y los abundantes escritos sobre este tema se han reunido en antologías de gran difusión[5].

Semejante visión del predicamento del hombre moderno era parte integrante del esquema de conjunto de la historia que suscribían muchos filósofos y hombres de letras románticos. Pero los escritores románticos a su vez no habían hecho sino elaborar y adaptar una de las tesis más antiguas sobre el bien y el mal radicales, y uno de los más persistentes entre los patrones ordenadores con los que los hombres han tratado de entendérselas con su naturaleza y su destino —patrón que explicaba dónde la civilización había extraviado el camino, ofrecía la sanción de una regla de vida practicable y señalaba el camino hacia una posible curación—. Esa manera de pensar tenía raíces a la vez en la cultura pagana y en la bíblica, y existía en formulaciones a la vez míticas y conceptuales. Las varias décadas que empiezan con la de 1790 constituyeron una genuina época en la historia intelectual y cultural; pero no por una innovación absoluta sino por un regreso a un modo de sabiduría hereditaria que fue redefinida, ampliada y aplicada al mundo emergente de continua revolución y desorden político, industrial y social y que es el mundo donde vivimos hoy.

Permítaseme decir, antes de abordar este panorama altamente selectivo, que semejante patrón conceptual es reconocible en escritos que van desde ciertas posiciones cercanas al borde lunático del pensamiento hasta algunas de las más sutiles tentativas de nuestra literatura de valorar al hombre y su lugar en la naturaleza y en el proceso histórico; de modo que su presencia no es de por sí indicio de la calidad o adecuación de la visión del mundo de la que forma parte. Además, el hecho de que el concepto del hombre dividido y enajenado sea uno de los más viejos lugares comunes no contradice ni su pertinencia general para la condición humana ni su

utilidad especial como instrumento especulativo para examinar nuestra propia época enormemente perturbada, que se inauguró con la nueva ciencia y la nueva filosofía del siglo XVII y llegó a su primera gran crisis en la época que llamamos convencionalmente romántica. Pero como veremos, el problema es que diversos diagnosticadores ofrecen puntos de vista enteramente opuestos sobre las causas y la curación del malestar humano, cuyos síntomas describen dentro de las mismas categorías generales de bien y mal esenciales, salud y desorden humanos.

1. El gran círculo: Neoplatonismo pagano y cristiano

Puesto que la historia filosófica de esta manera de pensar ha consistido principalmente en una larga serie de anotaciones a Plotino, podemos empezar con las *Enéadas* y después rozar algunos de los desarrollos posteriores que fueron de especial importancia para los puntos de vista distintivamente románticos sobre la naturaleza, la condición presente y el destino del hombre.

Plotino formuló un monismo radical que sostiene que el primer principio es lo Uno, y que lo Uno es idéntico a lo Bueno[6]; de modo que en su pensamiento la unidad absoluta funciona a la vez como fuente y supremo modo de toda existencia y como el lugar y el criterio de todo valor. ¿De dónde viene pues la patente multiplicidad y el mal del mundo? La solución de Plotino a este problema se sigue del concepto llamado tradicionalmente «emanación» —la más seminal tal vez de todas las metáforas del pensamiento metafísico—. Las categorías de la emanación se derivan por analogía con la fuente que rebosa, o del fuego que irradia calor y luz, o (en la fusión que hace Shelley de ambas figuras de Plotino) la «fuente ardiente» de la que fluye todo y que es «el fuego del que todo tiene sed». Según Plotino, el Uno indiferenciado, por virtud de la plenitud misma de su perfección, rebosa (sin disminuir) en un otro, y así sucesivamente hasta todas las cosas existentes, a través de una serie de etapas o «hipóstasis»: primero, el espíritu (incluyendo la totalidad de las formas fijas platónicas), después el alma (incluyendo todos los niveles de las almas individuales), y como límite más lejano posible, el universo material. Esas hipóstasis descienden a lo largo de una escala de «lejanía» creciente desde lo Uno que, *ipso facto*, es una escala de creciente división y multiplicidad.

El mal aparece en la etapa final y más remota, la de la materia; pero no, como en la teoría de los maniqueos y de algunos gnósticos (que Plotino ataca con sarcasmo), porque la materia sea en sí misma un mal positivo[7]; pues como todas las demás cosas existentes, la materia procede del Bien primordial. En Plotino, el mal es un atributo negativo que invade la naturaleza debido a su localización distintiva en la escala de las hipóstasis: su distancia terminal de lo Uno y lo Bueno, y por ende su

extrema antítesis respecto de ello. Pues «las cosas profundamente escindidas, no teniendo nada en común, colocadas en los polos más remotos, son opuestas en naturaleza» (I. viii. 3-6; II. iv. 16). El mal físico es pues efectivamente identificado con el más alejado estado de división, de separación y multiplicidad, o la extrema «privación» de unidad; mientras que el mal moral, o vicio, que manifiestan las almas que están amuralladas en la materia del cuerpo, se tiene por resultado de una «caída» o «descenso», en el que el alma humana individual, en su condición separada y parcial, desvía sus deseos de lo Uno a la multiplicidad material, se hace centrada en sí misma y preocupada de sí misma y se propone ser autosuficiente. Aparece un estado en que las almas individuales

> se vuelven parciales y centradas en sí mismas; en un fatigado deseo de ponerse aparte encuentran su camino, cada una hacia un lugar únicamente suyo. Mantenido este estado largamente, el Alma es un desertor del Todo; su diferenciación la ha separado; su visión no se asienta ya en lo Intelectual; es una cosa parcial, aislada, debilitada, llena de cuidados, enfrascada en el fragmento; cercenada del todo... anida en una forma de ser; para ello, abandona todo lo demás, compenetrándose y ocupándose de esa sola cosa, de una cosa traqueteada por todo un mundo de cosas... Ha caído.
>
> (IV. viii. 4)

A esa eterna «procesión» desde lo Uno, Plotino opone un contraproceso de «epístrofe» o retorno a la fuente: «Hacia el Ser Real regresamos, todo lo que tenemos y somos; hacia eso regresamos como a aquello de donde vinimos» (VI. v. 7). Semejante retorno es alcanzable durante esta vida, pero sólo si un hombre, gracias a una larga disciplina, logra abandonar el mundo exterior por el interior, y aun así sólo pasajeramente, en un éxtasis de unión en que se desvanece toda división (VI. ix. 9). A veces Plotino expresa gráficamente la añoranza de la parte separada hacia su fuente, en la figura del alma como amante y lo Uno como amado (VI. v. 10); y esta metáfora se elabora en una distinción entre el alma errante (que ha fijado su deseo sobre las cosas del mundo material) como una prostituta y el alma fiel como Afrodita celestial:

> Mientras está Allá, mantiene el amor celestial; aquí su amor es más bajo; allá el alma es Afrodita de los cielos; aquí, convertida en prostituta, Afrodita de la vía pública: sin embargo el alma es siempre una Afrodita.
>
> (VI. ix. 9)

Alternando con esta figura erótica de la relación del alma separada con lo Uno, hay una figura familiar, en la que el alma es una hija que «se mete en otro amor, un amor mortal, deja a su padre y cae. Pero un día llega a odiar su vergüenza y abandona el mal de la tierra, busca de nuevo al padre

y encuentra su paz» (VI. ix. 9; también V. i. 1). La analogía hija-padre para el alma individual y su fuente única, extendida, se convierte en la parábola de un viaje espiritual interior en busca de un hogar perdido (VI. v. 3); y en esta aplicación Plotino propone una lectura alegórica del relato épico de Homero que estaba destinada a una larga y prolífica vida en el pensamiento europeo. «¿Pero qué haremos? ¿Cómo es el camino? ¿Cómo llegar a la visión de la Belleza inaccesible?» Cita la *Iliada*, II. 140:

> «Huyamos pues a la amada Patria»: éste es el consejo más sano. ¿Pero cuál es esa huida? ¿Cómo hemos de ganar el mar abierto? Pues Odiseo es sin duda para nosotros una parábola cuando ordena la fuga fuera de las hechicerías de Circe o Calipso: no contento de demorarse en todo el placer que se ofrece a sus ojos y todo el deleite de los sentidos que llena sus días.
>
> Para nosotros la Patria es Allá de donde vinimos, y allá está El Padre.
>
> (I. vi. 8; *cf.* V. ix. 1)

En el siglo v Proclo se dedicó a reducir el pensamiento de Plotino a una forma sistemática en sus *Elementos de teología.* En esa obra enormemente influyente, Proclo representa la procesión y la epistrofa como un movimiento circular en el que los círculos más pequeños de la emanación y el retorno a sus principios secundarios están comprendidos dentro de un solo gran círculo de todas las cosas, según se apartan de la unidad primitiva y se subdividen, y luego vuelven a converger en un regreso a su punto de partida:

> *Todo lo que procede de cualquier principio y se revierte a él tiene una actividad cíclica.* Pues se revierte a aquel principio de donde procede, une su fin a su principio, y el movimiento es uno y continuo, originándose en lo inmóvil y a lo inmóvil volviendo de nuevo. Así todas las cosas proceden en un circuito, desde sus causas de nuevo hasta sus causas. Hay circuitos mayores y menores, por cuanto algunos se revierten a sus antecesores inmediatos, otros a sus causas superiores, o aun al principio de todas las cosas. Pues desde el principio son todas las cosas, y a él se revierten...
>
> *En toda procesión divina el final está asimilado al comienzo, manteniendo por sus reversiones allí un círculo sin principio y sin fin...* Esa reversión del final al comienzo hace que todo el orden sea uno y determinado, convergente sobre sí mismo y por sus convergencias revelador de la unidad en la multiplicidad[8].

Aquí, en una versión formal, está la imagen radical de una tenaz visión metafísica (y metafórica) del hombre y del cosmos. Para facilitar el comentario, llamémosla «el gran círculo»: el curso de todas las cosas es un circuito cuyo final es su comienzo, cuyo movimiento es desde la unidad

hacia una creciente multiplicidad y de vuelta hacia la unidad, y en el que este movimiento hacia y desde la división se identifica con el apartamiento del bien y la caída hacia el mal, y el retorno hacia el bien[9]. Nótese que en Proclo este círculo es una circulación, un proceso giratorio cerrado, continuo y eterno. De manera semejante, en la versión posterior del gran círculo en Dionisio el Areopagita, «el Bien atrae hacia sí a todas las cosas, y es el gran Poder Atractivo que une a las cosas que están divididas»:

> Y aquí la Divina Añoranza muestra especialmente su benignidad y su naturaleza interminable, girando en un perpetuo círculo por el Bien, desde el Bien, en el Bien y hacia el Bien, con un revolución sin yerros, sin variar nunca su centro ni su dirección, perpetuamente avanzando y permaneciendo y regresando a Sí misma[10].

Este esquema del mundo, en todos los lugares y todos los momentos en que fue conocido, ejerció una profunda atracción sobre los teólogos tanto hebreos como cristianos, y alteró de muchas maneras y en diversos grados los credos sacados de la revelación de las Escrituras. Había ciertamente diversos pasajes bíblicos que daban puntos de apoyo para la interpretación y expansión neoplatónicas —por ejemplo, la figura recurrente del divorcio de Israel y el exilio lejos del Dios único, pero con la promesa de un futura reunión: la oración de Jesús pidiendo «que sean uno, así como nosotros somos uno... que se hagan perfectos en uno» (Juan 17: 21-23); o las repetidas declaraciones de la Revelación: «Yo soy Alfa y Omega, el primero y el último»—. Sin embargo, tomado en su conjunto, el neoplatonismo, con su primer principio abstracto e impersonal y el interminable giro de la procesión y la epistrofa, es radicalmente ajeno a la *Heilsgeschichte* cristiana, con su Dios personal y su trama, que tiene lugar en el tiempo y sólo de una vez por todas, y empieza con una creación, avanza a través de un caída, una encarnación, una pasión y una segunda venida, y llega a su fin en un apocalipsis. Podemos reconocer el impacto del neoplatonismo por las tensiones que impuso en las categorías cristianas esenciales cuando eran modificadas, y en los casos extremos transformadas, por la asimilación de una religión histórica a una metafísica pagana intemporal. Permítaseme sugerir muy sumariamente tres aspectos característicos de un cristianismo neoplatonizado que son los más pertinentes para nuestro tópico actual.

Primero, el Dios Padre personal tiende a convertirse en un primer principio impersonal, o absoluto, cuya perfección se equipara a su unidad autosuficiente e indiferenciada. El mal, correspondientemente, se considera que es esencialmente una separación frente a la unidad, o una división, fragmentación, extrañamiento respecto de lo Uno, que se refleja en una división en el interior de la naturaleza del hombre. Como escribe León Hebreo en sus *Diálogos del amor*:

> El pecado es en verdad lo que causa la división en el hombre y parte su naturaleza en dos, del mismo modo que la rectitud hace que el hombre sea único y preserva la unidad de su naturaleza... Pecado y división en el hombre son casi una sola y misma cosa, o por lo menos dos cosas inseparables, de las que una implica siempre a la otra[11].

Segundo, la caída del hombre se concibe que es primordialmente una caída-fuera y una caída-lejos de lo Uno, hacia una posición de alejamiento y una condición de enajenación respecto de la fuente. En consonancia con ello, el pecado original humano se identifica como centramiento en uno mismo, o afirmación de la personalidad, la tentativa de una parte de ser suficiente ante sí misma; mientras que la consecuencia primera de la caída —la muerte— se describe como un estado de división respecto del Ser único. Algunos pensadores, adoptando sin calificación el punto de vista de que toda separación es un mal, llevaron ese punto de vista hasta sus últimas implicaciones haciendo retroceder la caída más atrás del Edén y situándola en el acontecimiento de la creación misma —creación considerada como esa original y desastrosa escisión de la unidad primordial que inauguró el universo material a la vez que escindía al hombre—. En todas las versiones de la caída como caída fuera de la unidad, la redención se mira como un proceso de reintegración; y este punto de vista, en su forma extrema, se manifestó como la herejía de la «apocatastasis», la doctrina de que no hay condenación eterna, puesto que todas las creaturas y la creación participarán en el retorno redentor a una unidad divina. Este acontecimiento final se simboliza a menudo con las bodas sagradas del Libro de la Revelación —figura que se usa ahora para significar la reunión de todas las partes fragmentadas en su condición inicial indivisa.

Tercero, el círculo neoplatónico de la emanación y el retorno se manifestaba del modo más amplio en el concepto del *circuitus spiritualis*, una poderosa corriente de «amor» o energía sobrenatural cohesiva y mantenedora, que fluye incesantemente descendiendo de Dios a través de los sucesivos niveles de un ser cada vez más remoto y regresa circularmente a Dios: la fuerza que mantiene unido al universo y se manifiesta a la conciencia humana como la añoranza del retorno a un estado indiviso[12]. Encontramos también sin embargo una aplicación mucho más radical y comprensiva del diseño circular. En algunos pensadores el patrón cristiano de la historia —finito, lineal, anguloso en sus abruptas desviaciones y simétrico en su equilibrio entre el paraíso creado al principio y el reino que habrá de recobrarse al final— se modula en el patrón del círculo neoplatónico; pero el círculo neoplatónico, a su vez, cuando se le asimila así a la historia cristiana, queda temporalizado y recibe un comienzo y un final históricos específicos. Es decir que la eterna circulación se convierte en un solo círculo, que empieza en la unidad y perfección, y luego, en un período de tiempo dado, gira y desciende hacia la división y el mal y vira

y sube de nuevo hacia la unidad y la perfección, y allí se detiene. Este diseño de un gran círculo temporal y finito se aplica no sólo al mundo y a toda la humanidad (cuya historia se concibe como un largo rodeo circular para alcanzar su origen), sino también a la vida de cada individuo redimido (cuya «conversión» se concibe que ocurre en el momento en que su dirección cambia de un movimiento de alejamiento a un movimiento de vuelta a su integridad perdida).

Ya en época tan temprana como el siglo III, Orígenes platonizó manifiestamente el esquema cristiano de la historia cuando describió la caída como un desliz en la dispersión desde el divino Uno, y, relacionando el Apocalipsis con el Génesis, interpretó «el final o consumación» de todas las cosas como una rotación de vuelta a su unidad primera. «Pues el final es siempre como el comienzo», y en el mundo por venir «esa dispersión y separación del comienzo único» sufrirá «un proceso de restauración al único y mismo fin y semejanza»[13]. Algunos elementos de la visión del mundo neoplatónica se incorporaron a las categorías doctrinales de muchos exponentes importantes de la ortodoxia occidental, incluyendo a Agustín, Tomás de Aquino y Dante. En estos escritores, sin embargo, por virtud de su firme distinción entre los significados literal y alegórico de la Escritura, el neoplatonismo se limitó al estatuto de una superestructura metafísica sobre un credo que permanecía fijado en la historia literal. Por otra parte, los escritos de Juan Escoto Erígena, pensador del siglo IX que, en el aislamiento intelectual, construyó un sistema metafísico en gran escala, muestra cuán drásticamente queda transformada la trama cristiana de la historia por una aplicación masiva del emanacionismo circular a una lectura libremente alegórica del relato bíblico.

En su *De divisione naturae*, el Erígena asimila los sucesos centrales de la historia sagrada, desde la creación hasta el apocalipsis, a las categorías primarias de *processio*, *divisio*, *reditus* y *adunatio* —un avance que es también una división, y un retorno que es también una reunión—. Dios, «fuente y causa y meta» de todas las cosas[14], es uno e indiviso; y el hombre, tal como fue creado originalmente a imagen del propio Dios, era también uno e indiviso, y por ende no mostraba ninguna diferenciación sexual. Toda división en la naturaleza fue resultado de la caída del hombre, que tuvo lugar en un intervalo de tiempo muy breve o nulo después de la creación (IV. xv) y dio como resultado la separación del hombre respecto de Dios, así como la escisión del hombre primordial en los sexos masculino y femenino. Puesto que el hombre es el microcosmos en el que se resume toda la creación, la caída del hombre implicó simultáneamente la separación del cielo y la tierra y del mundo y el paraíso, y produjo las divisiones de la eternidad en el mundo existente de la cualidad y la cantidad, el espacio y el tiempo (II. vii). La Redención se hace posible gracias a Cristo, que en Su elevada forma, como el hombre antes de la caída, «unió lo masculino y lo femenino en su sola persona»

(II. x). Así como el mal es el principio de división, así la redención es el principio de reintegración; y el proceso de redención es un retorno que invierte los resultados de la caída, en una reunión acumulativa de lo masculino con lo femenino, del paraíso con el mundo y del cielo con la tierra, hasta que el hombre, habiendo reunido en sí todas las divisiones de la naturaleza y habiéndose espiritualizado de nuevo, se reúne con el Creador en una perfecta unidad en la eternidad. En esta unidad restaurada, la diferenciación y la individualización no se pierden sin embargo, aunque sobreviven no en sus encarnaciones materiales sino en su esencia (V. xiii).

Este curso de procesión y retorno constituye un vasto ciclo, que se ilustra con el girar de los cuerpos celestes y se refleja (según el sistema protohegeliano del Erígena) en la estructura de la dialéctica, las matemáticas y las otras artes, todas las cuales manifiestan un diseño que empieza con la unidad y da un rodeo a través de la división para volver a la unidad. Y lo mismo sucede con el proceso cósmico:

> Pues el final del movimiento entero es su comienzo, y no termina en ningún otro fin sino su propio origen, a partir del cual empezó a moverse y hacia el que se esfuerza incesantemente por retornar, a fin de detenerse y encontrar en él su final reposo. Y lo mismo ha de entenderse no sólo de las partes del mundo sensible, sino del mundo como un todo. Pues el final de éste es su comienzo, hacia el cual se esfuerza y en el cual, cuando lo encuentre de nuevo, reposará; no de tal manera que su sustancia perezca, sino de tal manera que retornará a las causas de las que procedió.
>
> (V. iii)

Y para significar el retorno de la humanidad a la unidad de su origen, el Erígena emplea la figura de las bodas apocalípticas. Tal como resume Dios su plan divino en *De divisione*, éste consiste en «esas muy íntimas y secretas bodas de mi divinidad y la humanidad, que Yo había preparado puramente en mis pensamientos antes de que empezara el mundo, y a las que te llevaré cuando el mundo termine» (V. xxxviii).

2. El hombre dividido y reunificado: la tradición esotérica

El Erígena es un metafísico impresionante; pero en su doctrina del hombre primordial como epítome en el que «está contenido todo lo que se sigue de Dios», de tal manera que toda la naturaleza creada participa de su caída en la división sexual y otras divisiones y participará de su fatal retorno a la unidad[15], detectamos un mito que sólo parcialmente ha sido conceptualizado. El mito es el del hombre primordial como andrógino cósmico que se ha desintegrado en el mundo material y bisexual de partes

ajenas y en conflicto, pero conserva la capacidad de recobrar su integridad perdida. En su forma occidental este mito tiene raíces en el *Simposio* de Platón (la historia contada por Aristófanes de la división en dos del hombre bisexual), en el gnosticismo y en los misterios órficos y otros misterios[16]; ha sido el principal medio pictórico de encarnar y sostener la doctrina de que la perfección es idéntica a la simple unidad y que el curso cósmico va de lo Uno y lo Bueno hacia el mal y la multiplicidad y de vuelta a lo Uno; y ha dado pruebas de una notable tenacidad, persistiendo todavía en nuestros días como el componente central de la *philosophia perennis* esotérica[17]. Dos formas de esa sabiduría tradicional fueron lo bastante difundidas y profundamente influyentes como para justificar un comentario particular. Esas dos tradiciones tuvieron una y otra un doble origen: en la Biblia, y también en varias formas de neoplatonismo y de mitología gnóstica y pagana. Una de las tradiciones es la Kabbala hebrea, y la otra la versión cristiana de la tradición hermética.

El lector recordará aquella figura recurrente en el Antiguo Testamento de Israel como una mujer, la amada pero infiel, y por ello divorciada y exiliada, prometida del Señor, a la que se le hace la promesa, cuando se arrepienta, de una reunión con el Prometido. Esta figura —junto con pasajes tales como la alusión en Proverbios 8 a una sabiduría femenina celestial que «el Señor poseía... o alguna vez fue la tierra», y que era «diariamente su deleite, regocijándose siempre ante él»— abría el acceso a un componente femenino en el austero monoteísmo masculino de la teología hebrea. En el transcurso de los siglos posteriores a la Biblia se desarrolló una línea de comentarios judíos que entretejían esas sugerencias con corrientes de filosofía y mito no bíblicos, y los elaboraron en una reinterpretación radicalmente «mística» o figurada de la letra del Antiguo Testamento, que ya para el siglo XIII se identificaba como Kabbala, «la Tradición»[18]. De estas doctrinas esotéricas, los documentos reunidos con el título de *Sefer Ha-Zohar*, «el Libro del Esplendor», escrito a fines del siglo XIII, eran una exposición altamente desarrollada que después de algún tiempo, y durante varios siglos, se convirtió para muchos judíos en un texto canónico del mismo nivel que la Biblia y el Talmud.

Para nuestro propósito, dos principios cardinales de esas complejas y desordenadas exégesis de la Biblia son especialmente pertinentes. Primero, entre unas gentes para quienes la tragedia central y repetida había sido el *Galut* —exilio y dispersión de la ciudad santa y la tierra santa, y posteriormente de cierto número de hogares temporales—, es fácil comprender que el mal original y esencial se identificase con el exilio del hombre y de su mundo lejos de su fuente en la unidad del Ser divino. Segundo, en el *Zohar* la naturaleza entra en la naturaleza misma de Dios, y la unión sagrada se convierte en un símbolo central y omnipresente que da cuenta del origen y el mantenimiento de toda vida, mientras que las vicisitudes de esta unión se utilizan para explicar el curso de la historia,

desde la génesis literal, a través de una multiforme y continua división y dispersión, hasta la duradera reunión de todas las cosas, que tendrá lugar al final del tiempo.

Así, dentro del *En-Sof*, el infinito y oculto Uno, emanan diez manifestaciones —las *Sefiroth*, que constituyen el «mundo de unión»— que están representadas míticamente como componiendo el cuerpo de Adán Kadmon, el Hombre Uno primordial. Inmanente en el interior de esas manifestaciones de la deidad se encuentra la *Shekhinah*, «la divina presencia», el principio femenino dentro de la unidad divina, y al que se hace referencia figuradamente como «Princesa», «Matrona», «Reina», «Prometida»[19]. Originalmente había habido una unión perfecta y sin intermediarios entre Dios y la Shekhinah, que ligaba todos los mundos de la creación en una unidad con la vida de Dios. Esa unión fue perturbada por el pecado de Adán, que abrió una brecha en la unidad divina, en un acontecimiento que se describe como «el exilio de la Shekhinah». El efecto fue escindir la integridad inicial puramente espiritual en «el mundo de separación» —las partes dispersas del universo material, aisladas unas de otras y de Dios, incluyendo las encarnaciones corpóreas de las personas humanas individuales, que se esfuerzan por mantener su autosuficiencia pero sienten la añoranza de regresar a su fuente única—. Como dice Gershom Scholem, «El mal moral, según el *Zohar*, es siempre o bien algo que resulta separado y aislado, o bien algo que entra en una relación para la que no está hecho. El pecado siempre destruye una unión...»[20]. Aunque en el mundo presente esa división puede curarse en parte gracias a los actos píos de los hombres individuales, el retorno total de la unidad sólo es posible en la visión espiritual del místico. Pero la meta redentora última de la voluntad divina es hacer retornar todas las cosas separadas, completa y permanentemente, a su lugar de partida en la unidad primordial —consumación que se describe figurativamente como la reanudación de la unión marital originalmente continua entre las polaridades arquetípicas masculina y femenina, la reina y el rey, o Dios y Su Shekhinah[21].

> Así Moisés fue un nuevo comienzo en el mundo. Y si preguntáis: ¿Quién es la terminación?, la respuesta es: el Rey Mesías, pues entonces habrá tal perfección en el mundo como no la ha habido durante todas las generaciones anteriores. Pues entonces habrá completud arriba y abajo, y todos los mundos se unirán en un solo lazo (literalmente: «serán uno por apareamiento»; arameo: *ziwwūga:* «apareamiento», «matrimonio»] como está escrito, «En ese día el Señor será uno y su nombre uno» (Zac. XIV, 9)...
>
> En tiempos venideros Dios restaurará la Shekhinah en su lugar, y habrá una unión completa [«el todo existirá en un apareamiento»] como está escrito: «En ese día el Señor será uno y su nombre uno» (Zac. XIV, 9). Podrá decirse: ¿No es Él uno ahora? No; pues ahora a causa de los pecadores Él no es verdaderamente uno; pues la Matrona está apartada

del Rey y no están unidos [acoplados]... Por consiguiente es como si Él no fuera uno. Pero cuando la Matrona regrese al lugar del templo, y el Rey se despose con ella [«se aparee con ella en un solo apareamiento»], entonces todo estará unido junto sin separación[22].

Hubo algunos intercambios entre el kabbalismo y el hermetismo europeo —ese cuerpo de escritos, desplegado a lo largo de muchos siglos de especulación, que existía a la vez como un cuerpo independiente de filosofía esotérica y como el fundamento metafísico de la ciencia de la alquimia— y aunque uno de los modos de sabiduría se propone explicar el significado secreto de las Escrituras y el otro exponer una práctica secreta, comparten ciertos principios. Estos principios son comunes también a muchos de los cultos esotéricos e iluministas que se han desarrollado a partir de fuentes orientales, neoplatónicas y gnósticas en el ambiente de la cultura bíblica.

El cuerpo de la literatura hermética es amplio, variado y escrito en un simbolismo fantástico que está diseñado para ocultar sus poderosos misterios al no iniciado; podemos sin embargo entresacar un patrón conceptual reiterativo[23]. La ontología básica es a grandes rasgos biológica, y específicamente antropomórfica. Es decir, que el hermetismo no trazaba la neta división moderna entre lo animado y lo inanimado, sino que aplicaba las categorías de las cosas vivas a la totalidad de la naturaleza; establecía también una correspondencia entre lo humano y lo no humano, pero de tal manera que lo humano sirve como forma paradigmática. Al referirse a los escritos herméticos, es más preciso por consiguiente hablar del cosmos como un macro-anthropos que hablar del hombre como un micro-cosmos. En este esquema se pone un fuerte acento sobre la polaridad, concebida sobre el modelo de los opuestos sexuales y considerada como la fuerza que impulsa todos los procesos naturales. Además, el curso de conjunto de las cosas se mira como un movimiento circular desde la unidad hasta la multiplicidad y, en última instancia, de regreso a la unidad. Así «El Poimandres», el primer libro entre los documentos del *Corpus Hermeticum* (que data de los siglos I y III d.C.) expone la doctrina de que el primer Espíritu, «que es Vida y Luz», es bisexual, y de que cuando «dio nacimiento al Hombre, un Ser como Él mismo», el hombre era también bisexual. Pero el hombre se enamoró de la naturaleza y de la materia e hizo allí su domicilio, y así, junto con todas las creaturas vivas, quedó dividido en dos sexos, que procedieron a multiplicarse según su clase. Sin embargo, si los hombres aprenden a conocer aquel estado que fue su origen, sus espíritus, después de la muerte del cuerpo, subirán de nuevo a través de las esferas y «entrarán en Dios. Eso es el Bien; eso es la consumación, para quienes han alcanzado la *gnosis*»[24].

Unos trescientos años más tarde, Paracelso, escribiendo en pleno auge de la filosofía hermética durante el Renacimiento, propuso una forma

elaborada y cristianizada de la doctrina, en la que reconocemos sin embargo un diseño cósmico similar[25]. El mundo es una emanación o expansión del primer principio, que se concibe como una unidad simple y eterna y se identifica a veces como *Mysterium Magnum.* La creación es efectuada por el principio de *separatio.* Una serie de manifestaciones, impulsadas por un conflicto creador de poderes opuestos que implican la emergencia de los tres elementos básicos del azufre, el mercurio y la sal, da como resultado la totalidad de todas las existencias separadas, incluyendo a los hombres. Puesto que esta separación fuera de la unidad constituyó la caída de Lucifer, la creación del mundo, según Paracelso, coincide con su caída: «la creación de la naturaleza entera es la caída de la naturaleza, y la maldición que siguió por ella»[26]. Tal como fue creado originalmente, el Adán primordial —que representaba en sí mismo la totalidad cósmica— tenía un cuerpo no físico y era andrógino; pero su caída lo sumió en el grosero mundo material de elementos físicos y sexuales separados y en conflicto, en el que cada parte individual trata de ser autosuficiente. El movimiento cósmico de descenso hacia la división está sin embargo compensado por el movimiento complementario de retorno a la fuente. Esta transformación de lo físico de vuelta a lo espiritual, y el retorno simultáneo de las cosas separadas hacia la unidad, fue Cristo, el Dios-hombre, quien la hizo posible para el hombre; de manera correspondiente, en el reino de la naturaleza metálica, la tendencia inherente a volver al origen único es facilitada por la Piedra Filosofal, el principio de transformación y unificación que es la tarea del alquimista liberar y purificar. En la transformación última, el hombre quedará transfigurado y volverá circularmente a su punto de partida, junto con toda la creación de la que el hombre es el microcosmos. Pues «cada cosa que ha sido creada naturalmente desea volver a ser lo que fue antes de la creación. Tal es el cimiento de toda nuestra filosofía». «Todas las cosas retornarán a su comienzo y sólo quedará aquello que era antes del *Mysterium Magnum* y que es eterno... Venimos del *Mysterium Magnum* y no *procreato*»[27].

En su período de pleno desarrollo, la alquimia, como ha dicho F. S. Taylor, era «a la vez una artesanía y un credo»[28]. Para el iniciado que, a diferencia de Paracelso, era un alquimista practicante más que un filósofo hermético, el *magnum opus* debía producir, gracias a manipulaciones físicas en el laboratorio, la Piedra Filosofal, que tenía el poder de favorecer el lento proceso de la naturaleza transmutando los metales básicos en su perfección primordial como oro. Pero puesto que la materia y el espíritu se consideraba que estaban relacionados por un sistema de correspondencias, y puesto que la meta de toda alquimia era transformar todas las cosas, ya fueran materiales o humanas, en la perfección de su propia naturaleza, los lenguajes de la alquimia física y espiritual eran intercambiables; de tal manera que la descripción de la operación de laboratorio servía como correlativo objetivo del régimen humano de redención religiosa. Además,

puesto que los poderes opuestos pero generadores de este mundo caído de lo físico se concebían sobre el modelo de los opuestos sexuales, la unión química se equiparaba al acoplamiento sexual; y la culminación de la *operatio* física entera se imaginaba frecuentemente como la *coniunctio* o «bodas químicas» de los opuestos macho y hembra prototípicos —identificados en el simbolismo alquímico con el azufre y el mercurio, o Sol y Luna, o rey y reina[29]—. Este *mysterium coniunctionis,* que llevaba a un nuevo nacimiento alquímico, se equiparaba en el reino del espíritu con el advenimiento de la muerte y renacimiento espirituales, y la conjunción se representaba a menudo en la literatura hermética por medio de una figura masculina y una femenina en un abrazo sexual[30]. (Como clave de una de las fuentes del tema romántico del amor simbólico del hermano y la hermana, vale la pena observar que en la alquimia, basándose en que los opuestos masculino y femenino tenían una fuente genética común, la *coniunctio* se representaba a menudo como una unión incestuosa entre hermano y hermana.) De las bodas químicas nace la Piedra Filosofal, figurada como un «rebis» o andrógino, que reúne los dos sexos en la forma unitaria que habían mostrado antes de su separación. En la alquimia cristiana la Piedra Filosofal se suponía que correspondía a Cristo, el Mesías de la Naturaleza, que tiene la función apocalíptica de restaurar a la vez al hombre caído y dividido y al universo caído y fragmentado en la perfección de su unidad original. Y desde el período temprano de la filosofía hermética, el diseño cósmico de separación y retorno a una fuente se representaba a veces como el Ouraboros, la serpiente circular que se muerde la cola.

En estas últimas décadas muchos estudiosos nos han hecho percatarnos de lo extraordinariamente prevalentes que fueron, incluso entre los pensadores que encabezaron el Renacimiento europeo, las ideas herméticas, así como las versiones cristianizadas de las doctrinas kabbalistas[31]. Esta tradición oculta fue comunicada a su vez a los pensadores ulteriores por varios teóricos, entre ellos Giordano Bruno, pero sobre todo por Jacob Boehme[32]. En Boehme encontramos por ejemplo el antiguo mito del hombre primordial y espiritual, el andrógino microcósmico que cayó en la división sexual, así como material y psicológica, y cuya redención —la recuperación de su integridad caída— se hace posible gracias a Cristo que, como el Adán de antes de la caída, reúne en sí los atributos de ambos sexos[33]. Pero en Boehme este mito forma parte de un sistema metafísico que, aunque expresado en un idioma extraño, representa una innovación notablemente sutil y extremadamente influyente en la forma cristiana del círculo neoplatónico de la emanación y el retorno. En su interpretación de la historia de la creación según el Libro del Génesis, Boehme establece como fuente primordial una unidad eterna que, en su absoluta falta de determinación y de distinciones, es literalmente una Nada, *ein ewig Nichts,* el *Ungrund.* Pero este *Ungrund* posee un prurito, *eine Sucht,* que su

tendencia a la autorrealización efectúa dentro de sí una fuerza opuesta, *den Willen*, estableciendo así los contrarios del impulso y la oposición que ponen a la unidad, que de otro modo sería estática, en un movimiento como el de una rueda giratoria, y transforman así la Nada en un Algo —de hecho, en la fuente de todas las cosas existentes[34]—. La coincidencia de los opuestos en el Dios único se manifiesta en la oposición de las fuerzas positivas y negativas que constituyen la totalidad de la naturaleza. Pues

> hay un solo Dios; es Él mismo toda existencia, es bien y mal, cielo e infierno, luz y tinieblas, eternidad y tiempo, comienzo y fin; allí donde Su amor está oculto en un ser, allí precisamente aparece Su ira[35].

El origen del mal cósmico fue la caída de Lucifer, que coincidió con la creación del mundo material donde vivimos ahora. Este suceso fue seguido por la caída —más precisamente por una secuencia de caídas— de Adán, que se efectuó por el principio de centramiento en la propia persona *(Selbheit)*, es decir, por el desvío de Adán lejos de Dios y hacia la naturaleza, en la tentativa de ser autosuficiente ante sí mismo. El resultado de esas caídas sucesivas ha sido que el hombre se ha hundido cada vez más profundamente en el mundo material y animal, y así se ha alejado cada vez más de la unidad en dirección de la división, hasta convertirse en un fragmento *(Bruchstück)*, fuertemente separado de Dios en un aislamiento del que sólo podrá ser rescatado por la intervención de aquella gracia que le dio su Redentor.

Boehme legó a la filosofía un primer principio que se hace creador generando su propio contrario, que luego procede a reconciliar consigo mismo. Legó también la visión irresistible de un universo caído que está constituido de cabo a rabo por una oposición de contrarios quasi-sexuales, a la vez mutuamente atractivos y repulsivos, cuyas reconciliaciones momentáneas dan lugar a renovadas tentativas de dominio por los poderes contrarios, en un conflicto trágico que es al mismo tiempo la esencia misma de la vida y de la creatividad así como la condición necesaria para mantener la posibilidad de avanzar de vuelta hacia la tensa paz del equilibrio primordial[36]. El movimiento al que todas las cosas se ven así impulsadas es un movimiento circular, que compone un diseño como el de la serpiente que se devora a sí misma: «Pues todos los seres se mueven hacia adelante hasta que el final encuentra el comienzo; entonces el comienzo se traga de nuevo [*verschlingt*] el final, y es como era eternamente, sin que quede ningún modelo». Según Boehme, la creación descrita en el Libro del Génesis se siguió de la división primordial de las fuerzas en el *Ungrund* y manifestaba la forma de un círculo, pues «el eterno reposo encontró el comienzo de la creación en la noche del sexto día» en la que empezó el Sabbath; «entonces el comienzo y el final volvieron a la unidad,

y fue revelado lo que Dios había hecho en los días intermedios»[37]. El curso del mundo creado a través del tiempo está destinado a repetir el diseño circular figurado en el Génesis, a razón de mil años por cada día de la creación; pues así como la creación empezó con un orden [*Regiment*] único, «pero se dividió... en lo múltiple en el tiempo, así lo múltiple busca retornar a la unidad»[38]. Además, Boehme anuncia que la clausura del círculo en la unidad del paraíso que fue su origen está al alcance de la mano, y el Prometido está preparándose ahora mismo para Sus bodas santas en el Sabbath de la historia:

> Ahora el final ha vuelto a encontrar el comienzo, y veréis, sentiréis y encontraréis, todos vosotros nacidos en Dios, lo que fue el paraíso. Pues ese paraíso ha nacido de nuevo... y se alza revelado a los hijos de Dios en el espíritu y en el alma... Pues el final ha encontrado el comienzo, nada habrá de detenerlo, el poder y la falsedad se tambalean, y ya sólo se trata de esperar la llegada del Prometido[39].

Varias doctrinas de este notable zapatero de Goerlitz pronto se abrieron camino hasta la teología cristiana radical, especialmente entre los pietistas de Alemania y cierto número de puritanos de la Luz Interior en la Inglaterra del siglo XVII. Tal vez el lector recuerde mis citas de Gerrard Winstanley en el primer capítulo como ejemplo extremo de una lectura de la Biblia enteramente como una alegoría espiritual. He aquí algunas páginas de *The New Law of Righteousness* de Winstanley (1648) que representan el amplio curso, bajo una forma popularizada, del mito del Adán microcósmico y andrógino que cae en la división y efectúa así la creación material. Expresan también el punto de vista asociado con el anterior de que la historia tanto del cosmos como de cada individuo caído y redimido describe un círculo que parte de la unidad, pasa por la división y regresa a la unidad.

> Al principio del tiempo toda la creación vivía en el hombre, y el hombre vivía en su Hacedor... no había oposición entre él y las bestias, aves, peces o cualquier criatura de la tierra: de modo que se dice con verdad: La creación entera está en el hombre, una e interior... Y el hombre vivía en su Hacedor el Espíritu, y no se deleitaba en ninguna otra cosa.

Sin embargo, el hombre, «llevado por los poderes de la maldición de la carne, que es la parte *Femenina*, no por el poder del Espíritu justo que es Cristo, el poder *Masculino*»,

> empezó a caer alejándose de su Hacedor... y buscó su contentamiento en criaturas y objetos exteriores, entonces perdió su dominio, y las criaturas cayeron lejos de él y se convirtieron en enemigos y se enfrentaron a él, y entonces se alzaron montañas, y valles, y colinas, y

todo desnivel, a la vez en el corazón del hombre y en las acciones del hombre. Y así como el hombre se ha hecho egoísta, así todas las bestias y criaturas se han hecho egoístas...

Y esa es ahora la maldición, el hombre ha caído lejos de su Hacedor, para vivir por los objetos; y las criaturas han caído lejos del hombre...

Pero ahora ha llegado el tiempo en que el Espíritu traerá de nuevo todas las cosas hacia el hombre, para que vivan y estén en reposo en él... y así el hombre regresando a su Hacedor, para reposar en paz tan sólo en él... Y toda servidumbre, maldición y lágrimas se apartarán[40].

3. El retorno del pródigo

El diseño teológico ejemplificado en la vida del hombre era fácilmente convertible en los personajes y tramas de las obras literarias cristianas, según un procedimiento que quedaba demostrado en los escritos de los propios teólogos. Plotino, como hemos visto, había ilustrado su doctrina abstracta del curso circular del alma con una lectura alegórica de la epopeya de Homero, en la que el consejo de Agamenón, «Huyamos entonces a la amada Patria» se aplica a la humanidad, y el retorno de Odiseo a su tierra natal se interpreta como una parábola del retorno de lo múltiple a lo Uno. En *La ciudad de Dios* Agustín no tuvo escrúpulos en aplicar esa figura pagana a la vida cristiana:

> ¿Se ha olvidado ese sentimiento de Plotino? —«Debemos huir a la amada tierra paterna. Allá está el Padre, allá nuestro todo. ¿Qué huida o qué vuelo nos llevará allá? Nuestro camino es volvernos como Dios»[41].

Agustín podía encontrar también en las Escrituras mismas una analogía alternativa de la vida como viaje en busca de un lugar distante. El pasaje primordial es Hebreos 11:8-16, donde Pablo declara que Abraham vivió «en la tierra de promisión como en país extranjero», pues vivió en la fe de una ciudad «cuyo constructor y hacedor es Dios». Y así su semilla «murió toda en la fe»,

> no habiendo recibido las promesas, sino habiéndolas visto de lejos, y quedó persuadido de ellas, y las abrazó, y confesó que eran extranjeros y peregrinos en la tierra. Pues los que tales cosas dicen declaran palmariamente que buscan un país. Y en verdad, si hubieran pensado en aquel país del que salieron, hubieran podido tener ocasión de volver. Pero ahora desean un país mejor; es decir, un país celestial: por lo cual Dios no se avergüenza de ser llamado su Dios, pues ha preparado para ellos una ciudad[42].

En Agustín y en otros incontables escritores, este pasaje inspira la figura cristiana radical (utilizada en forma condensada como tópico de

homilías y en forma desarrollada como trama literaria) en la que el hombre post-adánico es un exiliado y vagabundo en país extranjero y la vida es una trabajosa *peregrinatio* en busca de una ciudad mejor en otro país, que es su verdadera patria[43]. En su forma habitual, como en el pasaje fundador de la Epístola a los Hebreos, esta figura difiere del viaje circular de Odiseo por el hecho de que su diseño es lineal. La vida cristiana modelo, ya sea individual o genérica, prosigue un curso de aquí allá que tiene sus puntos altos y bajos, sus catástrofes e inversiones, pero apunta hacia una meta que, aunque es su derecho de nacimiento, es un lugar diferente y más elevado que aquel de donde partió. Este tropo central de la vida como peregrinación atrajo a su órbita a varias historias del Antiguo Testamento sobre exiliados errantes, especialmente el relato del éxodo del pueblo elegido huyendo de su esclavitud en Egipto y de sus prolongadas errancias en las regiones salvajes antes de su entrada en la tierra prometida. La meta del viaje se imaginaba generalmente como la Nueva Jerusalem, que es a la vez una ciudad y una mujer; y la añoranza de la meta se expresaba a menudo, siguiendo el texto de Revelación 22:17, como una insistente invitación a unas bodas: «Y el Espíritu y la prometida dijeron, Ven. Y que quien oiga diga, Ven. Y venga el sediento».

La Biblia contenía también una figura adecuada, detallada e impresionante de la vida como viaje lineal y no circular que se había pronunciado explícitamente como parábola del pecado y la redención del hombre, y por la autorizada voz del propio Jesús. Era la historia del Hijo Pródigo (Lucas 15:11-32), que recogió su herencia y «partió de viaje a un país lejano, y allí dilapidó su fortuna en una vida disipada»; entonces, lleno de remordimientos, emprendió el regreso a su patria y a la casa de su padre, que lo recibió con alegría, lo vistió con el mejor manto, un anillo y zapatos, y mandó matar la ternera gorda para que «comieran y se regocijaran: Pues este mi hijo estaba muerto, y está vivo de nuevo; estaba perdido, y ha sido encontrado». Ese viaje parabólico ofrecía analogías de detalle, que fueron explotadas por los comentadores, entre la inmersión del Pródigo en la vida disipada «con cortesanas» y la imagen del Antiguo Testamento de la violación del contrato marital como una fornicación con prostitutas, y también entre el don de la sortija por el padre que perdona y la promesa de nuevas bodas con una Israel arrepentida, al final triunfante de la historia de la humanidad[44].

El apólogo del Hijo Pródigo fue especialmente favorito entre los teólogos neoplatónicos. El Erígena, por ejemplo, que miraba la historia entera como un movimiento desde lo Uno hasta la división y de regreso a lo Uno, se extendió largamente sobre esta historia como figuración del hombre caído, que «se desvía de su Creador» pero «después de algún tiempo regresará a su Padre»[45]. Muchos comentadores utilizaron esta parábola como suplemento a la imagen del *peregrinatus* de la Epístola a los Hebreos. La alusión es una de las favoritas de Agustín en sus *Confesiones*;

Roy Battenhouse propone incluso que a todo lo largo del libro «Agustín ve su propia vida en los términos de la parábola del Hijo Pródigo»[46]. «Caí en la vanidad», dice Agustín, «y me alejé tanto de Ti, mi Dios», como «Tu hijo pródigo» cuando se fue «a aquel país lejano» de donde «regresó, todo pobre y despojado» (I. xviii). Esta caída lejos de Dios es un darse a las prostitutas, pues «el alma es culpable de fornicación cuando se aparta de Ti» para buscar lo que no hallará en ningún sitio «a menos que regrese a Ti» (II. vi). Es a la vez un caída desde la unidad a la división y la dispersión de la propia persona, pues sólo «por la continencia... somos todos reunidos y enlazados en la unidad dentro de nosotros mismos, mientras que habíamos sido despedazados en la multiplicidad» (X. xxix). De hecho, toda nuestra vida en este mundo es inescapablemente una experiencia de fragmentación y de conflicto que sólo cesará con nuestra reunión con lo Uno. «Estoy dividido en el tiempo... y mis pensamientos y los lugares más profundos de mi alma se desgarran con toda clase de tumultos hasta el día en que sea purificado y fundido en el fuego de Tu amor y santamente unido a Ti» (XI. xxix). Y el curso de la vida de fe, declara Agustín, terminará donde empezó, en una unión marital con el Prometido del que, en nuestra errancia, nos separamos: «nos regocijamos con alegría por la voz del prometido, volviendo a la Fuente de nuestro ser. Así es como Él es el Principio: si él no permaneciera cuando nosotros errábamos, no habría ningún lugar permanente para nuestro retorno» (XI. viii).

Un precepto tácito de la tipología bíblica era que las imágenes que significan la misma cosa son intercambiables; de aquí la drástica condensación y desplazamiento de la metáfora en la literatura devota cristiana. A manera de ejemplo, he aquí dos pasajes relacionados entre sí en los que Agustín representa su vida como un viaje desde la dispersión y el mal hasta la unidad y el bien. Gracias a una fusión de la peregrinación de la Epístola a los Hebreos, el viaje circular del Hijo Pródigo, la culminación del Libro de la Revelación y la imaginería del Cantar de los Cantares, la meta del complejo viaje es a la vez un país y una ciudad y un hogar, a la vez un lugar y una persona, a la vez masculina y femenina, y un padre que es también la madre, el prometido y la esposa:

> Permíteme *entrar en mi cámara* y cantar mis canciones de amor a Ti, gimiendo con gemido inexpresable en mi peregrinación, y recordando a Jerusalem en mi corazón que se levanta en la añoranza de ella: Jerusalem mi Patria, Jerusalem que es mi madre: y acordándome de Ti que eres su Gobernante, su Luz, su Padre y Tutor y Esposo... la suma de todo bien inefable porque sólo Tú eres el único Bien supremo y verdadero. De modo que no volveré la espalda sino que vendré a la paz de esa Jerusalem, mi madre querida, donde están los primeros frutos de mi espíritu... y allí Tú reunirás de mi dispersión y deformidad presentes todo lo que soy, y me reformarán y me confirmarán en la eternidad...

> Por esa ciudad suspira el amigo del prometido... *esperando la adopción, la redención de su cuerpo.* Suspira por ella, pues es un miembro de la Esposa de Cristo; y está celoso de ella, pues es el amigo del prometido.
> (XII. xvi; XIII. xiii)

En pasajes así, las *Confesiones* de Agustín, que dieron nacimiento al duradero género de las historias espirituales, señalaban también el camino hacia esa abundante forma de la narrativa cristiana en la que la significación no es literal sino alegórica, la acción es un viaje en busca de una tierra o una ciudad que es la residencia de una mujer de encanto erótico irresistible, la conclusión está señalada a menudo por una promesa de matrimonio o unas bodas, y el protagonista es generalmente no una persona particular, sino alguien llamado Cristiano, o Peregrino, o Everyman, o Humanidad. El más grande ejemplo de esta trama de peregrinación y búsqueda introduce en el verso inicial su metáfora-raíz del *cammin di nostra vita* y une su autobiografía espiritual con su alegoría genérica; pues Dante es a la vez su persona individual y el tipo de viajero cristiano logrado en su descenso a través del infierno y su ascenso a través del purgatorio hasta una visión del paraíso que es proléptica de la experiencia de todos los redimidos *all' ultima giustizia* (*Paradiso,* XXX. 45). El poema funde también el simbolismo matrimonial del Antiguo y del Nuevo Testamentos con la doctrina erótica del neoplatonismo prerrenacentista, de tal manera que transforma a Beatriz, que es una criatura, en el foco femenino de todo deseo, cuya belleza atrae como un señuelo al peregrino por grados sucesivos de vuelta hacia la *fons et origo* de todo amor, luz y alegría (XXX. 28-42; XXXI. 79-87), en el «reino verdadero» que es también «nuestra ciudad» y donde a su debido tiempo Dante cenará también en la fiesta de las bodas a la vez como amigo del Prometido y como miembro de la Esposa (XXX. 98, 130-135; XXXI. 1-3).

Las leyendas caballerescas de la Edad Media, con su trama estereotipada de viaje literal, búsqueda y puesta a prueba en el combate y en la tentación moral, eran fácilmente transformables en la «Alegoría, o concepto oscuro» cristiano del que la *Faerie Queene* de Spenser fue un tardío y complejo ejemplo. El poema en su conjunto representa el viaje de Arturo en busca de la Reina de las Hadas, a la que había visto en una visión antes del comienzo de la narración y, por su «excelente belleza arrebatado», al despertar había «decidido buscarla»[47]; la venturosa conclusión de esta búsqueda está prefigurada por el primer canto, que se cierra con la ceremoniosa promesa matrimonial del Caballero de la Cruz Roja a Una en la Tierra de Edén liberada. Como complemento de esa alegoría aristócrata de la búsqueda del caballero montado, se desarrolló el cuento del peregrino de la clase trabajadora que lleva al hombro su morral y camina pesadamente entre cercas y pantanos en busca de la Ciudad Celeste. John Bunyan, que en *Grace Abounding* [Gracia abundante] escribió el más vivaz

de los muchos ejemplos del siglo XVII de la historia personal literal de Agustín[48], escribió también en *Pilgrim's Progress* [El viaje del Peregrino] la inmortal alegoría de la búsqueda a pie. Incluso en esta versión puritana y proletaria, la tierra y la ciudad que es la meta está representada en una cruda versión del lenguaje del deseo sexual.

> Entonces vi en mi sueño que por aquel tiempo los Peregrinos estaban... entrando en el país de *Beulah*, cuyo aire era muy suave y placentero... Allí estaban a la vista de la ciudad a la que iban... También en esa tierra el contrato entre la novia y el novio se renovó... Por razón de la gloria natural de la ciudad, y del reflejo sobre ella de los rayos del sol, *Cristiano* cayó enfermo de deseo; *Esperanzado* tuvo también un ataque o dos de la misma enfermedad. Por lo cual yacieron allí un rato, gritando a causa de sus dolores: *Si encontráis a mi amado, decidle que estoy enfermo de amor.*
>
> Pero, sintiéndose un poco vigorizados, y más preparados para soportar su enfermedad, prosiguieron su camino...[49].

4. Formas de la imaginación romántica

La procesión y epistrofa de la metafísica neoplatónica y de una teología neoplatonizada, el mito de la división, oposición y nueva conjunción sexuales que está en el centro del pensamiento oculto, la persistente metáfora cristiana de la vida como peregrinación del exiliado hacia el hogar y hacia la prometida que ha abandonado infielmente, ¿qué tienen que ver estas cosas con la filosofía y la literatura de la generación romántica?

En primer lugar podemos contestar —si se nos permite la simplificación de ahorrarnos las generalizaciones iniciales— que las categorías básicas de la filosofía postkantiana característica, y del pensamiento de muchos poetas de mentalidad filosófica, puede verse como una serie de elaboradas y refinadas variaciones sobre el paradigma de una unidad y bien primordiales, una emanación en la multiplicidad que es *ipso facto* una caída en el mal y el sufrimiento, y un retorno a la unidad y al bien. «Si hemos de hablar de alguien como "clave" para la comprensión del romanticismo», declaró Paul Reiff, «sólo un hombre merece el término, Plotino»[50]. Esta afirmación es aceptable, pero sólo como aproximación inicial y sólo si incluimos, junto con Plotino, las variantes de la metafísica de la emanación que fueron desarrolladas por los pensadores cristianos y dejamos un margen adecuado para los cambios impuestos en el paradigma heredado por las diversas premisas y conceptos operativos de los pensadores románticos individuales. En segundo lugar, muchos pensadores alemanes, y asimismo algunos ingleses, tomaron en serio los conceptos esotéricos que encontraban en Giordano Bruno y otros filósofos del Renacimiento, en Jacob Boehme y en los pietistas alemanes y los teólogos de la Luz Interior de Inglaterra.

En sus *Lecciones de historia de la filosofía,* Hegel prestó una atención detallada y respetuosa a los filósofos neoplatónicos, a Giordano Bruno y a Boehme —a este último filósofo le dedicó una sección especial en la que le colocaba, junto con Francis Bacon, bajo el encabezado de «La filosofía moderna en su primera expresión»—. Boehme, dijo Schelling, «fue un fenómeno milagroso en la historia de la humanidad... Así como las mitologías y teogonías populares precedieron a la ciencia, así J. Boehme, en el nacimiento de Dios, tal como nos lo describe, precede a todos los sistemas científicos de la filosofía moderna»[51]. Y todos los estudiosos de Coleridge perciben su agudo interés en el neoplatonismo, en los pensadores esotéricos del Renacimiento y en las especulaciones de Jacob Boehme —interés agudo pero cuidadosamente calificado; pues como él dijo de Boehme, ese «teósofo» estuvo a veces «tan profundamente engañado como para tomar las tumultuosas sensaciones de sus nervios, y los espectros coexistentes de su fantasía, por partes o símbolos de las verdades que se estaban abriendo a él»[52].

Sería un error considerar los elementos derivados de la tradición esotérica, *ipso facto,* como aberraciones que desacreditan los escritos donde se presentan. Desde Ficino y a lo largo de todo el Renacimiento, el hermetismo —no en su margen lunático de hacedores de oro, de magos practicantes y de libertinos espirituales, sino en sus premisas centrales y en su visión básica— había sido una parte respetable, de hecho una parte casi universalmente aceptada del universo intelectual. En el transcurso del siglo XVII ese modo de pensamiento había quedado desplazado por las filosofías que se basaban en la nueva ciencia, cuyas hipótesis de trabajo enormemente eficaces fueron traducidas de inmediato de una cómoda ficción a un diagrama del universo efectivo. Sin embargo, durante las varias décadas que siguieron a la de 1780, muchos de los espíritus más agudos y sensibles encontraron radicalmente inapropiado, tanto para la experiencia humana inmediata como para las necesidades humanas básicas, el ambiente intelectual de la Ilustración, con su visión del mundo mecánica (como decían ellos), su manera de dividir analíticamente (que se proponía explicar todos los fenómenos físicos y mentales dividiéndolos en partes irreductibles y consideraba todas las totalidades como agregados de esas partes elementales) y su concepción del espíritu humano como totalmente diferente y ajeno a su medio no mental. El vitalismo renacentista había imaginado un universo íntegro sin divisiones absolutas, en el que todo está interrelacionado por un sistema de correspondencias y lo vivo es continuo con lo inanimado, la naturaleza con el hombre y la materia con el espíritu; un universo que es activado además de cabo a rabo por un dinamismo de fuerzas opuestas que no sólo sostiene su existencia presente, sino que lo mantiene también en movimiento en su camino de vuelta a la unidad de su origen. En esta manera de pensar algunos filósofos románticos detectaban premoniciones de una contra-metafísica viable opuesta al

mecanicismo, elementarismo y dualismo contemporáneos; con tal de que los elementos míticos (como dijo Schelling con respecto a Boehme en el pasaje que acabo de citar) se traduzcan en conceptos filosóficos y éstos se ordenen en un sistema conceptual «científico», es decir, coherente. Como dice Coleridge al explicar la importancia para él de esa tradición esotérica, en el medio filosófico de su juventud:

> Pues los escritos de esos místicos... contribuyeron a mantener vivo el *corazón* en la *cabeza*; me dieron un presentimiento indistinto pero bullicioso y activo de que todos los productos de la mera facultad *reflexiva* participaban de la MUERTE... Si eran demasiado a menudo para mí una móvil nube de humo durante el día, eran sin embargo siempre una columna de fuego a lo largo de la noche, durante mis vagabundeos por las selvas de la duda[53].

Incidentalmente, va quedando claro ahora que la visión esotérica del universo como un pleno de fuerzas opuestas pero mutuamente atractivas y quasi-sexuales —que fue desacreditada y desplazada por el mecanicismo cartesiano y newtoniano, pero revivió, en una forma refinada, en la *Naturphilosophie* de Schelling en Alemania y de Coleridge en Inglaterra— procedió, por una peripecia de la historia intelectual, a volver a traer al pensamiento científico algunas de las hipótesis más productivas de la física del siglo XIX y de nuestros días[54].

Otro punto preliminar. Algunos poetas centrales de la época romántica, como veremos, incorporaron en sus escritos unos mitos y una imaginería que son de origen reconociblemente esotérico. Sin embargo, utilizaron esos elementos como conveniencias simbólicas, «metáforas de la poesía». La vieja visión del mundo les ayudó a definir el malestar de su propia época, y a veces adoptaron su mitología para proyectar y dramatizar su sentimiento de que no pertenecían al medio político de su época opresiva y plagada de crisis. Este sentimiento de ser un extraño en un mundo que había sido hecho por el propio intelecto desdichado del hombre se manifestaba también en un difundido renacimiento de la forma argumental tradicional de la errancia de un exiliado en busca del lugar al que pertenece verdaderamente; aunque, como veremos, con diferencias que distinguen marcadamente las diversas búsquedas románticas de la odisea plotiniana y de la peregrinación cristiana.

* * *

Propongo examinar en los próximos dos capítulos algunos patrones de desarrollo prominentes, y los conceptos que van asociados con ellos, que se manifiestan ampliamente tanto en la estructura de los sistemas metafísicos individuales como en el diseño de las obras literarias individuales de escritores importantes, alemanes e ingleses, en las cuatro décadas que

siguen a 1790. En esa visión panorámica de un cuerpo amplio y muy diverso de materiales, puede ayudarnos a mantener el rumbo el hecho de que termine mi capítulo con algunas observaciones generales sobre las filosofías características de la época, y también sobre las relaciones entre la filosofía y la literatura, que ayudan a explicar los notables paralelismos entre esas formas románticas de pensamiento e imaginación.

i. El sistema semoviente y autosostenido. Los filósofos postkantianos llamaban a su pensamiento organizado un «sistema», con lo que daban a entender que era autogenerativo, omnicomprensivo y autocontenido. Es decir, que su primera premisa, por una necesidad inmanente, se desarrolla en todo lo que es esencial en el universo —incluyendo incluso el sistema mismo, por virtud del hecho de que su conclusión regresa a la premisa y la implica, de tal manera que el sistema completo se sostiene libre de toda dependencia respecto de cualquier principio que le sea exterior—. Semejante sistema difiere esencialmente de las estructuras metafísicas de la mayoría de sus grandes predecesores; pues éstos, fuera cual fuera la naturaleza del mundo que describían, se habían compuesto, en teoría, con conceptos fijos ordenados por conexiones racionales en una estructura estable de verdades imperecederas. Lo notable es que el sistema de la filosofía romántica —en un estilo esbozado por Fichte, desarrollado por Schelling y llevado a sus últimos extremos por Hegel— se representa a sí mismo como un sistema *en movimiento*, un proceso dinámico que es empujado por una fuente interna de movimiento hasta su propia completud. Schelling definía así la deficiencia de la filosofía de Spinoza, en el que reconocía sin embargo a su «maestro y predecesor»:

> Spinoza conoce ese poderoso equilibrio de los poderes primordiales que opone uno a otro como lo extenso... y el pensamiento... Pero conoce sólo el equilibrio, no la lucha que brota de su equipolaridad; los dos poderes están en inactividad uno junto al otro, sin excitación o exaltación [*Steigerung*] mutua... De ahí la deficiencia de su sistema respecto de la vida y el desarrollo.

Porque, dice Schelling, «la contradicción es el manantial y el meollo de la vida... Si sólo hubiera unidad, y si cada cosa estuviera en paz, entonces en verdad nada querría agitarse y todo se hundiría en la inmovilidad»[55]. Como lo revela esta cita, Schelling considera el prurito que empuja al universo como la energía inherente a las polaridades —concebidas como antítesis, contrariedades, contradicciones— que se manifiesta como una tensión de repulsión y atracción, de fuerzas centrífugas y centrípetas. Pero no es sólo el universo que describe la filosofía el que manifiesta el movimiento perpetuo: el sistema filosófico mismo se concibe como un proceso impulsado inmanentemente y en perpetua evolución de oposiciones,

reconciliaciones y renovadas oposiciones, que avanza hacia un estado final en que todas las oposiciones se reconciliarán.

Las *Wissenschaftslehre* de Fichte, dice Coleridge, «comenzando con un *acto*, en lugar de una *cosa* o *sustancia*... ofrecieron la *idea* de un sistema verdaderamente metafísico... (es decir, que tiene su resorte y principio dentro de sí mismo)»[56]. La *Ciencia del conocimiento* de Fichte empieza con el concepto de *ego*, que es una pura actividad que se pone a sí misma ante sí misma como el no-ego únicamente para poder tener un campo donde pueda realizarse a sí misma, por una «lucha infinita» contra un no-yo resistente hacia una meta acercable pero inaccesible de libertad absoluta. La relación de oposición y conflicto entre el yo y el no-yo es la energía generadora en el universo de Fichte. De manera consonante, el propio sistema conceptual de Fichte se desenvuelve planteando una tesis, oponiendo a ésta una antítesis y resolviendo la oposición en una síntesis que a su vez se convierte en la tesis a la que se opone una nueva antítesis.

Schelling, sigue diciendo Coleridge, fue «el más feliz *mejorador* del Sistema Dinámico». El *Sistema del idealismo trascendental* de Schelling, para tomar un ejemplo temprano, se echa a andar y se mantiene en movimiento por la compulsión a la clausura de la oposición básica entre los conceptos de sujeto y objeto, y esta oposición primordial implica las oposiciones entre inteligencia y naturaleza, entre lo consciente y lo inconsciente, entre la libertad y la necesidad. «Si todo conocimiento tiene, por decirlo así, dos polos, que se presuponen y exigen mutuamente, entonces estos polos deben buscarse uno a otro en todas las ciencias; debe haber por consiguiente básicamente dos ciencias; y debe ser posible partir de uno de los polos sin ser atraído hacia el otro»[57]. La compulsión, en el proceso de la naturaleza, a convertir el objeto en sujeto, la naturaleza en inteligencia, tiene su recíproco en la compulsión dinámica dentro del esquema conceptual de su propia filosofía a resolver la contradicción entre sujeto y objeto. Esta resolución, en el *Idealismo trascendental*, Schelling la sitúa en el concepto de la «imaginación» del artista productivo, la única facultad por la que somos capaces a la vez de «pensar y reconciliar las contradicciones», y que anula, al unir en un sola cosa actividad y producto, la contradicción última que opera «en las raíces del ser entero del artista», entre naturaleza e inteligencia, conciencia e inconsciente, sujeto y objeto[58].

El sistema filosófico autoiniciado, continuamente evolvente, omnicomprensivo y autosuficiente alcanzó su culminación en la dialéctica de Hegel. Cada vez que se mete uno en la filosofía de Hegel se encuentra uno en movimiento inmediato. Las unidades elementales de su sistema, los «conceptos» [*Begriffe*], son ellos mismos «automovimientos, círculos... entidades espirituales». «El Concepto es la propia personalidad del objeto que se presenta a sí misma como su devenir... que se mueve a sí misma y se da a sí misma sus determinaciones», y pasa a ser su propio complemento o antítesis[59]. «En la ciencia el Concepto se desarrolla fuera de sí mismo y

es meramente una progresión y producción inmanente de sus propias determinaciones»; este «principio moviente del Concepto... lo llamo dialéctica». Y la misma dialéctica —de movimiento inmanente y paso autoinducido de cada elemento a sus propios contrarios y contradicciones, que a su vez pugnan por la reconciliación o síntesis— se manifiesta en el mundo fenoménico de los objetos, de la gente y de las instituciones, exactamente como se manifiesta en el pensamiento sistemático del filósofo.

> Dondequiera que hay movimiento, dondequiera que hay vida, dondequiera que algo es llevado a efecto en el mundo efectivo, allí está en obra la Dialéctica... Todo lo que nos rodea puede verse como una instancia de la Dialéctica... por la cual lo finito, en cuanto implícitamente otro que lo que es, se ve forzado más allá de su propio ser inmediato o natural a convertirse súbitamente en su opuesto[60].

La totalidad de los movimientos de los conceptos componentes es la filosofía, o «ciencia»; y la verdad en este sistema filosófico energético e íntegro no es inherente a algunas proposiciones separadas del todo (pues la separación las hace a la vez «muertas y positivas»), sino a la totalidad del proceso dinámico mismo: «este movimiento entero constituye lo positivo y su verdad». Y la dialéctica en la que ninguna parte está en reposo, pero que sin embargo en su totalidad constituye la verdad que es intemporal y por tanto en reposo, Hegel la describe en un famoso oxímoron: «La verdad es así el remolino bacanal en el que ningún miembro está sobrio; y porque cada uno, tan pronto como se desprende, se disuelve inmediatamente, el remolino es únicamente simple reposo transparente»[61].

Tanto en Hegel como en Schelling, la referencia persistente, a la vez para definir la naturaleza de sus sistemas y para establecer su verdad superior sobre las filosofías alternativas, es a la «vida en cuanto opuesta a la muerte». Las metáforas recurrentes en la exposición de Hegel revelan que el paradigma del que deriva sus categorías es biológico, y que su sistema metafísico es de hecho sistémico —concebido sobre la analogía del crecimiento de un organismo vivo, en el que las partes están en incesante movimiento autogenerado, mueren cuando se separan de su medio orgánico y constituyen un todo que, gracias a una energía inmanente, evoluciona hacia su forma plena—. «La idea», dice Hegel, es como una flor, «una unidad de hojas, de forma, de color, de perfume, una cosa viva y que crece». «Lo verdadero», concordantemente, «tiene el impulso de *desarrollarse*... La idea, concreta en sí misma y en desarrollo, es pues un sistema orgánico»[62].

Dentro de esta perspectiva biológica inclusiva, el principio dinámico —el del poder creador de unos contrarios que son antitéticos pero complementarios, muestran una tensión de oposición y atracción y se

funden en una unión que genera una nueva existencia— parece, en último análisis, haber adquirido sus atributos por analogía con la reproducción bisexual. Esta dialéctica se representa a veces en unos términos que revelan su afinidad con el prototipo (central en el pensamiento esotérico anterior) de la división, oposición y reunión procreadora de los sexos. Para definir la polaridad esencial que subyace bajo «la producción de las partes primeras del sistema del mundo», Schelling se refiere a la procreación humana, «el único ejemplo en el que se nos permite hasta cierto punto ser testigos de una creación original»[63]. «Los dos Polos Primarios de la Naturaleza», escribió Coleridge a C. A. Tulk, «los dos Opuestos correlativos y correspondientes, por los cuales y en los cuales se revela la Unidad» son «(para tomar prestado tu feliz y muy expresivo Símbolo) el Macho y la hembra del Mundo del Tiempo, en cuyos cortejos y retiradas y conciliaciones nupciales se celebran inclusivamente todas las otras bodas y nacimientos»[64].

En un temprano manuscrito sobre el amor como principio que supera las oposiciones, Hegel adelanta un paralelismo más complejo, que explota las posibilidades conceptuales del fenómeno que consiste en que la unión bisexual entre amantes humanos da nacimiento a un vástago monosexual, que entonces repite la función de sus padres en la cadena genealógica ininterrumpida de unión y procreación:

> Lo que en primera instancia es lo más propio del individuo se une al todo en el tacto y contacto del amante; desaparece la conciencia de una personalidad separada, y se anula toda distinción entre los amantes. El elemento mortal, el cuerpo, ha perdido el carácter de separabilidad, y un vástago vivo, una semilla de inmortalidad, de la [raza] eternamente autodesarrollada y autogenerada, ha llegado a la existencia. Lo que se ha unido [en el vástago] no vuelve a dividirse; [en el amor y a través del amor] Dios ha actuado y creado...
>
> Todo lo que da al hijo recién procreado una vida múltiple y una existencia específica, tiene que traerlo a su interior, ponerlo contra sí y unificarlo consigo mismo. La semilla se libera de su unidad original, se vuelve cada vez más hacia la oposición y empieza a desarrollarse. Cada etapa de su desarrollo es una separación, y su meta en cada una es recobrar para sí la plena riqueza de la vida [de que gozaron los padres]. Así el proceso es: unidad, opuestos separados, reunión. Después de su unión los amantes se separan de nuevo, pero en el hijo su unión se ha vuelto inseparada.
>
> Esta unión en el amor es completa, pero sólo puede seguir siéndolo mientras... cada amante separado es un órgano en un todo vivo[65].

En el fragmento críptico de Hegel vemos una analogía constitutiva en el proceso de ofrecer lo que habrían de ser las categorías esenciales de su dialéctica madura. En la oposición y unión sexual de los padres es inherente el concepto de antítesis complementarias que, por mutua

atracción, son empujadas a una síntesis en la que «toda distinción... queda anulada». En la generación resultante de un descendiente que reúne los rasgos de ambos padres pero empieza inmediatamente su desarrollo independiente de un nuevo individuo monosexual que procede a buscar su propio opuesto sexual y unirse con él, encontramos el concepto emergente de una síntesis que pasa a una nueva oposición que lleva a una nueva síntesis generativa. Finalmente, en el hecho de la herencia genealógica acumulativa de todas las uniones componentes entre individuos en «la [raza] eternamente autodesarrollada y autogenerada» encontramos el germen de la innovación dialéctica primordial de Hegel respecto del método de Fichte de unas tesis y antítesis secuenciales pero segmentadas, y respecto del concepto de Schelling de las múltiples polaridades: la noción de una única cadena ininterrumpida y omniinclusiva de síntesis autorrenovadoras y acumulativas y por ende progresivas. Tal como Hegel describe el proceso, todas las oposiciones sucesivas son sucesivamente *aufgehoben*; es decir (en ese triple equívoco alemán que él convirtió en una de las ideas metafísicas más influyentes), son al mismo tiempo anuladas, preservadas y elevadas a un nivel superior.

ii. Teología inmanente. El movimiento inherente de los sistemas post-kantianos de pensamiento no es en modo alguno al azar, ni permite opciones esenciales a la iniciativa del metafísico. Los sistemas se representan como moviéndose hacia una meta inherente o estado final, mediante un proceso en el que cada etapa surge de la precedente en un orden autodeterminante, constituyendo una secuencia que los filósofos llaman a veces «deductiva». El proceso, en otras palabras, tal como se manifiesta en el pensamiento sistemático del filósofo, se mueve por una teleología inmanente. El movimiento dialéctico dentro del sistema filosófico intemporal constituye consecuentemente una especie de trama preordenada, y una trama similar se exhibe, extendida en el tiempo, en los agentes y acontecimientos del mundo exterior. En la forma plenamente desarrollada de esta manera de pensar que se encuentra en Hegel, la evolución dialéctica de la razón sistemática en la filosofía tiene su correlativo fenomenal y temporal en el proceso del universo físico, y en el curso de toda experiencia humana y toda historia humana. El mundo, dice Hegel, es «Pensamiento Objetivo», o inversamente, «la Razón está en el mundo: lo cual significa que la Razón es... su principio inmanente, su naturaleza más propia e íntima, su universal». De ahí que el mismo «espíritu» autoevolutivo que se realiza en el sistema total de la filosofía *(Wissenschaft)* se manifiesta también como «naturaleza», y en otro aspecto, cuando es «espíritu dado en el tiempo», se manifiesta como historia[66].

Este concepto de la efectuación ineluctable de un diseño implícito en el pensamiento sistemático, en la naturaleza y en la historia de las acciones y conciencias humanas es muy semejante al concepto teológico de la obra

universal pero oculta de la divina Providencia, transferido de un Dios personal exterior como planificador y controlador de la operación inmanente (según la repetida frase de Hegel) a «la astucia de la Razón». Y encontramos efectivamente que esos sistemas filosóficos son, como dijo Novalis de la filosofía de Fichte, «tal vez no otra cosa que un Cristianismo aplicado»[67]. Es decir, que asimilan en su diseño de conjunto y en los detalles conceptuales el esquema argumental y los acontecimientos decisivos de la historia bíblica, desde la creación (que, tal como queda traspuesta en términos filosóficos, no ocurre en el tiempo sino en la prioridad conceptual intemporal de ese «momento» en que el ego, o el absoluto, o el espíritu, se pone a sí mismo como objeto de sí mismo como sujeto) hasta el lejano acontecimiento divino final hacia el que se mueven inevitablemente tanto el pensamiento especulativo como el universo[68]. En parte, sin duda, este procedimiento era el resultado involuntario de la retención en el pensamiento filosófico de posesiones culturales previas. En gran parte, sin embargo, la persistente tendencia del pensamiento postkantiano (en palabras del historiador de la filosofía Frederick Copleston) «a desmitologizar los dogmas cristianos, convirtiéndolos durante el proceso en una filosofía especulativa»[69] era una empresa deliberada, sobre el supuesto explícito de que el cristianismo encarna en su diseño de la historia y en sus fábulas y doctrinas particulares, una etapa avanzada, aunque imperfectamente refinada, de la evolución de la verdad. Hegel describe repetidamente su filosofía como un acontecimiento que trasciende la teología cristiana, pero sólo asimilándola en un orden más alto de verdad conceptualmente articulada y sistemática. «Pues aunque la filosofía no debe dejarse intimidar por la religión», dice Hegel, «ni aceptar la posición de existir por condescendencia, no puede permitirse desatender esas concepciones populares» y «los cuentos y alegorías de la religión»[70]. Como veremos en el siguiente capítulo, entre las concepciones populares que Fichte, Schelling y Hegel se propusieron explícitamente traducir en sus filosofías se contaban de manera prominente la historia de la caída y la profecía de la redención de la humanidad.

iii. La unidad perdida y la unidad recobrada. El diseño teológico, tal como se traspone en los sistemas metafísicos de los idealistas alemanes, es una versión extraordinariamente compleja, pero no obstante reconocible, del gran círculo del cristianismo neoplatónico, según el cual el proceso de la emanación termina en su comienzo, y el comienzo y el fin son el Uno. Kant, hace observar Fichte, «procede a partir del supuesto de que una multiplicidad se da como algo que reunir en la unidad de la conciencia». Pero la verdadera «ciencia del conocimiento, que tiene que abarcar el sistema entero del espíritu humano», debe tomar el camino opuesto y llevar desde la unidad del ego absoluto, que pone el no-yo dentro de sí mismo y después continúa en una secuencia que abarca la multiplicidad de

los particulares, «hasta que llegamos al hecho teórico más alto; a saber, a aquello a través de lo cual el ego se pone conscientemente como determinado a través del no-yo. Así la ciencia teórica del conocimiento se cierra con su primer principio, vuelve a sí misma, y se hace consecuentemente, por su propia actuación, completamente cerrada [*Beschlossen*]»[71]. Y en la conclusión de sus *Fundamentos del sistema total del conocimiento,* Fichte escribe:

> El círculo ha quedado ahora completo... Y lo que garantiza la completud de nuestra deducción de las principales compulsiones del ego es el hecho de que se redondea y cierra el círculo del sistema de esas compulsiones[72].

En un ensayo temprano, Schelling propuso, en oposición al procedimiento no sistemático de Kant, que

> toda ciencia en su más alta perfección y unidad debe hacerse posible en la medida en que el primer principio de la filosofía es precisamente también su último principio: cuando aquello con que empieza toda filosofía, incluyendo la filosofía teórica, es también a su vez el resultado último de la filosofía práctica, en el que todo conocimiento llega a su conclusión.

Schelling empieza su propio *Idealismo trascendental* con la premisa de una unidad absoluta —la «identidad» o «indiferencia» (la extrema falta de diferenciación)— del sujeto y el objeto. Esa «unidad eterna y original» queda «escindida por el proceso del pensamiento», y se manifiesta en su forma dividida sujeto-objeto tanto en el reino de la naturaleza como en el del espíritu. Pero «un sistema está completo cuando regresa a su punto de partida»; y es lo que sucede con su sistema, cuyo proceso de demostración ha llegado de vuelta, al final, «a aquel terreno original de toda armonía de lo subjetivo y lo objetivo que, en su identidad original, sólo podía representarse por medio de una intuición [*Anschauung*] intelectual»[73].

«Lo verdadero», dice Hegel, «es su propio devenir, el círculo que presupone su fin como su meta y así lo tiene como comienzo»[74]. Hegel pretendía que ni Fichte ni Schelling habían logrado mejor que Kant antes de ellos alcanzar su meta declarada de redondear sus sistemas haciéndolos regresar desde la división hasta el comienzo en «la unidad perfeccionada y real de sujeto y objeto, o Ego y No-Ego»[75]. El sistema del propio Hegel se propone remediar esa deficiencia. Así resume él el diseño de su filosofía en la *Lógica* abreviada:

> El punto de vista mismo que se toma originalmente tan sólo en su propia evidencia, debe convertirse en el curso de la ciencia en un resultado: el resultado último en el que la filosofía vuelve a sí misma y alcanza el punto con que empezó. De este modo la filosofía muestra la

apariencia de un círculo que se cierra sobre sí mismo y no tiene un comienzo a la manera en que lo tienen las otras ciencias[76].

Así, su sistema filosófico, habiéndolo generado todo, regresa al final para tragarse su propia premisa generadora, no dejando nada fuera de él mismo.

Cuando se enfoca la historia de la humanidad como ese diseño circular manifestado en el tiempo, la visión cristiana del paraíso perdido y el paraíso futuro adopta la forma de la unidad, la unidad perdida y la unidad por recobrarse. En el pensamiento romántico, como en el neoplatónico, la división, la separación, la exterioridad, el aislamiento se equiparan con el mal, así como con esa otra consecuencia de la caída bíblica del hombre, la muerte. «Mientras yo mismo sea *idéntico* a la naturaleza», dice Schelling, «entiendo lo que es una naturaleza viva tan bien como entiendo mi propia vida... Sin embargo, tan pronto como yo mismo me separo... de la naturaleza, no me queda nada más que un objeto muerto»[77]. «La actividad de diferenciar» mediante la comprensión, escribe Hegel, efectúa la «inefectividad» desmembrada que llamamos «muerte»; mientras que «la vida que resiste y se preserva a través de la muerte es la vida del espíritu»[78]. Como dice Novalis resumiendo lo que era un lugar común romántico: «Todo mal y perversión es aislamiento (es el principio de la separación)»[79].

En consonancia con esta perspectiva, los pensadores románticos consideran la reflexión filosófica, el acto mismo de tomar el pensamiento (puesto que busca necesariamente la comprensión mediante la división analítica de lo uno en una multiplicidad) como algo que es en sí mismo, en palabras de Schelling, «una enfermedad espiritual de la humanidad... un mal», porque una vez comenzado, sigue inexorablemente dividiendo todo «lo que la naturaleza ha unido permanentemente». Y el malestar radical y cardinal del hombre, porque es tanto la causa inicial como la manifestación continua de su mal y su sufrimiento, es la separación con que empiezan la conciencia y la reflexión cuando «el hombre se pone en oposición al mundo exterior»[80] —en el tajo, como también se decía, entre el ego y el no-ego, el sujeto y el objeto, el espíritu y lo otro, la naturaleza y la mente—. La factura primordial que resulta cuando el hombre empieza a reflexionar, y por tanto a filosofar, se concibe por lo general como de dos dimensiones, una cognitiva y la otra moral. La primera se manifiesta en una escisión entre su espíritu y la naturaleza exterior, y la segunda se manifiesta en una escisión en el interior de la naturaleza del hombre mismo. En su dimensión cognitiva, esa división consiste en la pérdida de la unidad original del espíritu y la naturaleza, gracias a la emergencia en el hombre de un darse cuenta de una separación del sujeto que conoce respecto de ese objeto, o «naturaleza», que es conocido. En su dimensión moral, consiste en la pérdida de la unidad original del espíritu consigo mismo (su armonía primordial de impulso y acción) gracias a la emergencia en el hombre de un darse cuenta de una oposición y conflicto entre esa

«naturaleza» que es el sustrato de su naturaleza humana (los instintos, deseos y compulsiones naturales del hombre que constituyen el reino de la «necesidad») y su «razón» subjetiva (la capacidad de distinguir elecciones alternativas que son correctas o erradas) junto con su reino subjetivo de «libertad» (la capacidad de escoger lo que es correcto y rechazar lo que es errado). La autoconciencia humana le enajena así de su mundo y le impone también el terrible fardo de la libertad de elección en el conocimiento del bien y del mal. Pero esta fisión inicial, bidimensional, entre el espíritu y la naturaleza exterior, y entre el espíritu y sus propios instintos naturales, aunque es en sí misma un mal, es el acto mismo que libera la energía que pone en movimiento la filosofía especulativa cuya meta esencial (como sigue diciendo Schelling en el pasaje que he citado) consiste en borrar toda separación y oposición cognitiva y moral en una unidad restaurada y duradera. Sin la «separación original... no tendríamos necesidad de filosofar», y la «verdadera filosofía» parte de la separación primordial «a fin de anular y sublimar [*aufzuheben*] esa separación para siempre».

La filosofía romántica es así primordialmente una metafísica de la integración, cuyo principio clave es el de la «reconciliación» o síntesis de todo lo que esté dividido, opuesto y en conflicto. En ese contexto es en el que hemos de entender la pretensión de Schelling de que «todo filosofar consiste en recordar la condición en la que éramos uno con la naturaleza»[81]; y es dentro de esta tradición filosófica donde podemos entender la vehemencia del rechazo de Coleridge, citado más arriba en este capítulo, al acto de la «mera comprensión» por el cual «pensamos en nosotros mismos como seres separados, y colocamos a la naturaleza en antítesis con el espíritu, como objeto frente a sujeto, cosa frente a pensamiento, muerte frente a vida»[82]. Y para Hegel la meta inherente al proceso total del espíritu, tal como se manifiesta en el transcurso del pensamiento humano, consiste en reclamar final y completamente para la conciencia el mundo del que había sido enajenada por el acto inicial en el que se hizo consciente:

> El espíritu es el movimiento de convertirse en otro que él mismo, es decir, en un objeto para sí, y luego sublimar esa otredad... Se hace enajenado y luego regresa a sí desde la enajenación... y se convierte en la propiedad de la conciencia[83].

iv. Progreso por reversión: la espiral romántica. El diseño romántico típico difiere del monismo circular de los neoplatónicos en dos aspectos principales; y esas diferencias son de la mayor importancia, pues acarrean una perspectiva sobre la vida y un conjunto de valores que son enteramente opuestos a los más característicos del neoplatonismo filosófico. En primer lugar, los sistemas tempranos de la filosofía postkantiana transfirieron la unidad que es el comienzo y la meta de todo proceso, y el lugar y criterio

de todo valor último, del reino otro plotiniano a este mundo del hombre y de la naturaleza y de la experiencia humana. Como meta, los filósofos románticos podían mirar esa unidad ya fuera como accesible a la humanidad o ya fuera (en Fichte, por ejemplo) como infinitamente recesiva, y de este modo sólo aproximable progresivamente por la humanidad. En uno y otro caso, sin embargo, la historia de la raza y del individuo —que había sido en el neoplatonismo un episodio pasajero de ausencia de la felicidad, una lamentable desviación hacia la existencia en este mundo— se convirtió en el único reino donde, finalmente, encontramos nuestra felicidad, o no la encontramos en absoluto: el fin de nuestra vida en este mundo no puede ser otro que el de perfeccionar la calidad de esa vida misma. En segundo lugar, en la versión romántica más representativa de la emanación y el retorno, cuando el proceso se invierte en dirección de su comienzo, la unidad recobrada no es, como en la escuela de Plotino, la unidad simple e indiferenciada de su origen, sino una unidad que es más alta porque incorpora las diferenciaciones encontradas en el camino. «Hemos regresado ahora», como dice Hegel en un comentario que se añadió a la conclusión de su *Lógica* abreviada, «a la noción de la Idea con que empezamos», pero «este regreso al comienzo es también un avance»[84]. En otras palabras, el círculo semoviente gira a lo largo de una tercera dimensión vertical, para cerrarse donde había comenzado, pero en un plano más alto de valor. Une así la idea del retorno circular con la idea del progreso lineal para describir un círculo ascendente o espiral. La descripción posterior que hace Hugo von Hoffmannsthal de ese diseño es tersa y completa: «Todo desarrollo se mueve en una línea espiral, no deja nada atrás, vuelve al mismo punto en un giro superior»[85].

Según esta visión, la reunión o síntesis que sigue a cualquier división en contrarios constituye una «tercera cosa» que es más alta que la unidad original porque preserva la distinción que ha superado. La descripción de Goethe de lo que él llama desarrollo «espiral» utiliza el término alquímico *Steigerung* (realzamiento, perfeccionamiento) para referirse a ese resultado: «Las dos grandes ruedas de toda la naturaleza» son «el concepto de polaridad y de perfeccionamiento». Todo fenómeno debe separarse a fin de manifestarse como fenómeno, pero «lo separado se busca de nuevo a sí mismo» y si «lo separado se perfecciona antes, produce gracias a la unión de las partes perfeccionadas una tercera cosa nueva, más alta, enteramente inesperada»[86]. «En la Vida, y en la visión de la filosofía vital», como expresó el concepto Coleridge, «las dos contra-fuerzas componentes se interpenetran efectivamente una a otra y generan una tercera más alta que incluye a las dos anteriores, "ita tamen ut sit alia et major"»[87]. En el proceso del conocimiento sistemático, según el punto de vista de Hegel, «la abundancia del contenido, simplificada en determinación, regresa a sí misma... y se desarrolla en su verdad superior»; con el resultado de que «la última etapa de la filosofía es el producto de toda filosofía anterior, nada se pierde, todos los principios se preservan»[88].

En la tradición central del pensamiento neoplatónico, el Uno absolutamente indiferenciado había sido el bien absoluto, la perfección misma, el *primum exemplar omnium*, y el fin al que aspira toda existencia. En esta innovación distintivamente romántica, por el contrario, la norma de la verdad, del bien y de la belleza no es la simple unidad del origen, sino la compleja unidad del término del proceso de divisiones y reintegraciones acumulativas. William James observó una vez respecto del Uno neoplatónico que «la felicidad estancada de la perfección propia del absoluto me conmueve tan poco como yo la conmuevo a ella»[89]. El distanciamiento de James respecto de la apoteosis tradicional de la simplicidad estática, uniforme y autosuficiente supera a la de la mayoría de los pensadores de nuestro período, que reconocían la fuerte atracción de la unidad primordial del ser; pero miraban esa atracción, ya lo veremos, como una nostalgia desesperada de una condición perdida a la que el hombre civilizado no podrá volver nunca, ni debería volver; pues lo que hace de él un civilizado, y un hombre, es su aspiración a una armonía e integridad mucho más alta que la unidad que ha perdido. Y es más alta, señalan esos pensadores, no sólo porque preserva la diversificación y la individualidad, sino también porque, en lugar de ser una condición que ha sido simplemente dada al hombre, es una condición que tenemos que ganarnos mediante un esfuerzo incesante a lo largo de un camino inclinado y circular. El típico ideal romántico, lejos de ser una forma de primitivismo cultural, es un ideal de esfuerzo agotador a lo largo del duro sendero de la cultura y la civilización.

A. O. Lovejoy ha dicho que el cambio del «uniformismo» al «diversismo» —la preferencia por la máxima diversidad, por la plenitud de la individualidad y por la particularidad, opuesta a la preferencia anterior por lo uniforme, lo simple y lo general— surgió en «la generación de escritores alemanes que llegaron a la madurez entre la década de los setenta y la de los noventa», y que ese diversismo constituye «el rasgo más significativo y distintivo de la revolución romántica»[90]. Eso es cierto, pero no es toda la verdad; debemos añadir que lo que fue más distintivo en el pensamiento romántico fue la insistencia normativa no en la plenitud como tal, sino en una unidad organizada en la que toda individualización y diversidad sobreviven, en palabras de Coleridge, como distinciones sin división. Bien está, para decirlo como Coleridge, si «la comprensión» que opera en el conocimiento abstracto «distingue sin dividir» y prepara así el camino «a la re-unión intelectual del todo en uno» en la «eterna razón»[91]. La norma del mayor bien se transfería así de la unidad simple, no a la pura diversidad como tal, sino a la integración más inclusiva. En el punto más alto de la cultura, dice Schiller, «el hombre combinará la mayor plenitud de existencia con la más alta autonomía y libertad, y en lugar de perderse para el mundo, más bien traerá a sí a este último en toda la infinitud de sus fenómenos y lo sujetará a la unidad de la razón»; y lo mismo que en

la vida, también en el arte la unidad y nitidez de la belleza «no reside en la exclusión de ciertas realidades, sino en la inclusión absoluta de todas las realidades». A ese complejo atributo Coleridge lo llamó «multiplicidad en la unidad»; le sirvió, como a Schiller, de norma tanto para la vida como para la belleza; y tendió, como muchos de sus contemporáneos alemanes, a jerarquizar todas las cosas vivas y todos los logros humanos, morales y estéticos, según el doble criterio de la inclusividad y la organización: la multiplicidad y diversidad de las partes componentes junto con el grado de su integración en un todo unificado[92].

Transferir la localización de la verdad más alta y el más alto valor del simple comienzo al complejo final de un vasto proceso equivale a transformar la emanación de Plotino en evolución, y convertir así la derogación plotiniana del movimiento desde lo Uno hasta lo múltiple como descenso desde la perfección, en su alabanza como etapa indispensable en la ascensión hacia la perfección. Al punto de vista tradicional de Jacobi según el cual «el fundamento» de donde sacamos todo es necesariamente de un orden superior de realidad y de valor que aquello que se saca de él, Schelling replicó en un ensayo de 1812 que «el verdadero método del filosofar consiste en ascender, no en descender». «Siempre y necesariamente el fundamento de donde se despliega todo es más bajo que aquello que se despliega desde él». O en el lenguaje tradicional de la teología, el Dios único que está al final del desarrollo espiral, porque habrá evolucionado hasta una unidad que incluye toda diversidad, es inconmensurablemente más grande de lo que era en Su unidad indiferenciada al comienzo del proceso.

> Pongo a Dios como primero y último, como Alfa y Omega, pero como Alfa no es lo que es como Omega; y en la medida en que es el primero... no puede, hablando con rigor, llamarse Dios; a menos que dijéramos expresamente «el Dios no desarrollado», *Deus implicitus,* puesto que, como Omega, es el *Deus explicitus*[93].

Hegel insistió de modo similar en que el absoluto filosófico «no es una unidad original como tal, o una unidad inmediata como tal», que «en sí misma es... igualdad impoluta y unidad consigo misma» y por consiguiente «no es seria en cuanto a la otredad, la enajenación y la superación de esa enajenación». El absoluto que es el criterio-principio de la verdad y el valor filosófico debe buscarse no al comienzo sino al final del proceso de desarrollo: «lo absoluto debe comprenderse esencialmente como resultado». Como de costumbre, Hegel no vacila en formular la posición extrema a la que apunta esta manera de pensar. Lo verdadero, dice, no es otra cosa que la actualización lograda del círculo entero del devenir.

> Lo verdadero es el todo. Pero el todo es sólo la esencia perfeccionándose a sí misma a través de su desarrollo. De lo absoluto debería decirse que

es esencialmente resultado, que es sólo al final lo que es en verdad, y precisamente en eso consiste su naturaleza: ser efectivo, sujeto, o lo que se convierte en sí mismo[94].

Lo absoluto en que culmina la dialéctica hegeliana del espíritu y sus otros enajenados es un todo-en-uno; esa unidad indivisa que, habiendo superado pero a la vez preservado toda individuación precedente, incorpora en sí nada menos que todo.

v. La redención como autoeducación progresiva. Más arriba observé hasta qué punto el pensamiento filosófico postkantiano incorporaba una versión conceptualizada del diseño de la historia cristiana. En ese proceso la meta redentora de la historia de la humanidad quedó transferida de la reconciliación y reunión del hombre con un Dios trascendente a una superación de la oposición entre el ego y el no-ego, o una reconciliación del sujeto con el objeto, o una reunión del espíritu con su propio otro, y esa culminación se representaba como ocurriendo en la conciencia plenamente desarrollada de los hombres que viven su vida en este mundo: la justificación de la dura prueba de la experiencia humana se sitúa en la experiencia misma. Consecuentemente, la historia de la humanidad, así como la historia del individuo reflexivo, se concebía no como una puesta a prueba con vistas a un mundo ultramundano, sino como un proceso de autoformación, o autoeducación, del espíritu y del ser moral del hombre desde el amanecer de la conciencia hasta la etapa de la plena madurez. El espíritu del hombre, ya sea genérico o individual, se representa como disciplinado por el sufrimiento que experimenta a medida que se desarrolla a través de sucesivas etapas de división, conflicto y reconciliación, hacia la etapa culminante en la cual, habiendo quedado superadas todas las oposiciones, alcanzará una plena y triunfante conciencia de su identidad, de la significación de su pasado y de su destino cumplido. El curso de la vida humana (con esa economía de la expresión que hacen posible los compuestos alemanes) no es ya una *Heilsgeschichte* sino una *Bildungsgeschichte*; o más precisamente, es una *Heilsgeschichte* traducida en el modo secular de una *Bildungsgeschichte*.

En esta filosofía la primacía y la iniciativa residen en el principio del espíritu, y en la tradición occidental el atributo distintivo del espíritu es la «conciencia», y su actividad distintiva es el «conocimiento». De ahí el grado extraordinario en que esos sistemas metafísicos —aunque se proponían dar cuenta de la totalidad del universo— eran ante todo sistemas epistemológicos y cognitivos. Pues todo lo esencial que existe y sucede se refiere en último término al «devenir», a la historia en despliegue, de la conciencia humana. En su *Idealismo trascendental* Schelling definió «la totalidad de la filosofía» como «la historia progresiva de la autoconciencia», y Hegel describe el tema de la *Fenomenología del espíritu* como «el devenir

del conocimiento» o «la historia detallada de la educación [*Bildung*] de la conciencia hasta el nivel de la ciencia»[95]. En este contexto filosófico, la historia cristiana de la creación, la caída y la redención se tradujo al reino de la conciencia humana como etapas o «momentos» de su conocimiento en evolución. En el acto inicial de autoconciencia, el conocimiento que separa al conocedor de lo conocido consiste a la vez en la creación de un mundo concebido como exterior al espíritu cognoscente y en la caída del hombre desde su inocencia primordial (equiparada a la unidad de la persona) hasta el conocimiento del mal (equiparado a la división y conflicto de la persona). Pero si en el conocimiento es inicialmente analítico y divisor, es también, en su más alta manifestación, unificador e integrador; pues el espíritu, cuando logra plenamente asir y comprender la cosa que conoce, asimila esa cosa y la hace propia. En consecuencia, la meta redentora de la vida humana se mira como esa etapa definitiva de la conciencia colectiva de la humanidad en la que, por la plenitud y perfección de su poder de conocimiento organizado, volverá a poseer en grado extremo todo lo que, en sus etapas anteriores de conocimiento imperfecto y parcial, ha separado y enajenado como objeto respecto de sí mismo como sujeto. Sólo en ese punto, según la versión de Schelling, «de total coincidencia del mundo tal como nos es conocido con el mundo de la naturaleza», en que «el mundo del pensamiento se ha convertido en el mundo de la naturaleza... reside el final y supremo apaciguamiento y expiación de la cognición, sólo en eso puede alcanzarse el cumplimiento de las exigencias de la moralidad»[96].

La transformación de la historia teológica en el proceso de la educación humana se muestra incluso en los títulos de algunos de los numerosos escritos sobre «historia universal» de fines del siglo XVIII, desde *Die Erziehung des Menschengeschlechts* de Lessing (1780) hasta *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* de Schiller (1795). Hegel dejó claro que consideraba que la trama de la historia consistía en la autorrealización y autoeducación del espíritu, y que el resultado de este proceso constituye la justificación de los caminos de Dios ante los hombres; en ese sentido es en el que «la historia del mundo» como «proceso de desarrollo y realización del espíritu» es «la verdadera *Theodicaea*, la justificación de Dios en la Historia»[97]. En su *Fenomenología del espíritu* Hegel declara que «el individuo general, el espíritu autoconsciente, debe considerarse en su educación [*Bildung*]», cuya «meta es la visión por el espíritu de lo que constituye el conocimiento»[98]. «La caída general del hombre», escribió Schelling en 1803, que ocurrió cuando el paganismo griego cedió el camino al cristianismo, fue «la ruptura del hombre con la naturaleza», y «la conciencia de este hecho pone fin a la inocencia». De manera correspondiente, por tanto, la redención de la caída ocurrirá en la «reconciliación consciente que toma el lugar de la identidad inconsciente [original] con la naturaleza, así como de la enajenación del destino, y restituye la unidad en un nivel

más alto»; y es el reconocimiento de este proceso —la caída desde la inocencia que llevará a una inocencia más alta— lo que «se expresa en la idea de Providencia»[99].

Es ésta una teoría del progreso —o más precisamente una teoría de la educación progresiva del espíritu del hombre— pero no es una filosofía del optimismo, salvo en la medida en que la visión cristiana de la historia es a su vez optimista por sostener que lo mejor está aún por venir y que el fin de la historia humana justifica los medios de la Providencia. Estos filósofos no negaban la realidad del mal, pero lo concebían (según la frase de Schelling) como «un mal necesario»[100]; ni tampoco minimizaban las agonías de la condición humana. Por el contrario, el papel esencial que Schelling y Hegel asignaban a la enajenación, al conflicto y a la muerte en cada etapa sucesiva de un proceso de desarrollo ponía más elevadamente de relieve lo inevitable del sufrimiento, de la pérdida y la destrucción en la vida humana y en la historia. El dolor físico y moral, así como la angustia [*Angst*], escribió Schelling en *Las edades del mundo*, es «algo universal y necesario en toda vida». Puesto que es Dios mismo quien se despliega a través de la historia, experimenta el sufrimiento necesariamente «implicado en el desarrollo» y en la educación progresiva de la conciencia de la humanidad:

> Dios conduce a la naturaleza humana por un curso que no es otro que aquel por el que debe pasar su propia naturaleza. La participación en todo lo ciego, lo oscuro y lo sufriente de la naturaleza de Dios es necesaria a fin de elevarlo a la más alta conciencia[101].

Contemplando «la enfermedad, el mal, la destrucción» y la «inexpresable miseria» del espectáculo humano, a Hegel le parecía que la historia era en conjunto un vasto «banco de carnicero». En su *Fenomenología* describe las etapas del proceso educativo del espíritu humano genérico como «estaciones», equivalentes a las Estaciones de la Crucifixión; y concluye el libro, en su estilo persistente de paralelismos bíblicos, describiendo su relato anterior de los sufrimientos de la conciencia humana en la evolución hacia su meta de «conocimiento absoluto» como la realidad conceptual de la historia de la Pasión —como «el recuerdo del Gólgota del espíritu absoluto»[102].

vi. El viaje espiral de vuelta a casa. En Hegel, y también en Schelling, el sistema metafísico intemporal, tal como se despliega a través del tiempo en el modo de la historia, tiene pues una trama claramente definida: la dolorosa educación a través de un conocimiento constantemente en expansión del sujeto consciente mientras se esfuerza —sin saber distintivamente lo que quiere hasta que lo alcanza— por abrirse camino hacia un modo más alto de la unidad original consigo mismo, de la que, por su

acto primordial de conciencia, se ha dividido inexorablemente. Cuando se las describe en términos metafísicos, las categorías básicas de este proceso, como hemos visto, tendían a derivarse de un modelo de génesis, crecimiento y desarrollo biológicos; proceso que se interpretaba a su vez como la reconciliación sucesiva de contrarios recurrentes, o también como la reconciliación consigo mismo de un concepto que se ha desplegado hasta un extremo en que «pasa», según el término de Hegel, a su propia antítesis o «negación». Pero además el proceso histórico se representaba a menudo en estos filósofos en una forma alegórica o gráfica; y para ese modo imaginativo, el vehículo más apto y accesible era el tradicional de la historia de la humanidad como un viaje circular de vuelta a casa. Representado así, el protagonista es el espíritu colectivo o conciencia de los hombres, y la historia es la de su dolorosa peregrinación a través de dificultades, sufrimientos y desastres recurrentes, en busca de una meta que, sin que lo sepa, es el lugar que había dejado atrás cuando partió al principio y que, cuando vuelve a alcanzarse, resulta ser todavía mejor de lo que había sido al comienzo. Así la redención, incluso después de trasladada a la historia y traducida en la autoeducación del espíritu general de la humanidad, sigue representándose con el tropo cristiano central de la vida como peregrinación y búsqueda: la *Bildungsgeschichte* de la filosofía romántica de la conciencia tiende a imaginarse en la forma narrativa de un *Bildungsreise* cuyo fin es su propio comienzo.

Una de las figuras favoritas de Schelling para expresar el curso de todas las cosas era la analogía de Plotino del viaje circular del héroe homérico; el proceso humano, decía, es una epopeya en dos partes de partida y retorno, en la que «la primera parte es la *Iliada,* la segunda la *Odisea* de la historia»[103]. Discutiendo «la FILOSOFÍA de la Historia», Coleridge dice que si vemos que «el fomento y la evolución de lo humano es la meta final», reconocemos que su curso es el de un viaje circular: «El hombre sale a la naturaleza» sólo para aprender «por fin que lo que *busca* lo ha *dejado atrás*»[104]. La imagen reiterativa de Hegel para expresar el proceso autoeducativo de la conciencia, ya sea colectiva o individual, es la de una *Weg* —una ruta o un viaje—. «Para convertirse en verdadero conocimiento», el espíritu «tiene que abrirse camino a través de un largo viaje [*Weg*]»; y todo «individuo debe pasar también por el contenido de las etapas educativas del espíritu general, pero... como etapas de un camino [*Weg*] que ha sido preparado y allanado para él»[105]. En su traducción sistemática del proceso cristiano de la redención al proceso de la historia humana, que él concebía como «La educación de la raza humana», Lessing había representado anteriormente el curso que está determinado por una Providencia inmanente como la *Weg* o *Bahn* de la humanidad como un todo, que debe recorrer también cada hombre particular: «El camino [*Bahn*] mismo por el que la raza humana alcanza su perfección, cada hombre individual (algunos antes, otros después) debe

haberlo recorrido primero»[106]. El camino de Lessing muestra el diseño del progreso lineal de la Ilustración que, por mucho que vacile, avanza sin embargo firmemente hacia adelante así como hacia arriba. El camino de Hegel, por otra parte, es el camino romántico a lo largo de un plano inclinado de vuelta al punto de origen. Y veremos que la figura del viaje circular hacia el hogar, que en otros filósofos románticos es una alusión recurrente pero pasajera, Hegel lo desarrolla hasta hacerlo el vehículo constante de su *Fenomenología del espíritu*, que recapitula las visicitudes del espíritu en las etapas esenciales de su laborioso viaje educativo, desde su «momento» de la partida de su propia persona enajenada, en redondo y hacia arriba y de vuelta, hasta que se encuentra «en casa consigo mismo en su otredad»[107].

vii. Sistema filosófico y trama literaria. En ningún otro lugar y momento han estado tan íntimamente entrelazadas la literatura y la filosofía técnica como en la Alemania del período que empieza con Kant. Los poetas y novelistas alemanes más importantes (así como Coleridge, y más tarde Carlyle, en Inglaterra) asimilaban ávidamente los escritos de los filósofos; muchos de ellos escribieron ensayos filosóficos; y todos incorporaron los conceptos y procedimientos filosóficos del momento en los temas y estructuras de sus principales obras de imaginación. Por su parte, los filósofos se mantenían en estrecho contacto con la literatura; Schelling y Hegel mismos escribieron poesía, y ambos pensadores concedían a la literatura y a las artes un lugar prominente —Schelling, en su período central, el lugar cardinal— en sus sistemas metafísicos[108]. No es por casualidad, ni por la influencia de un *Zeitgeist* misteriosamente no-causal, sino gracias a la participación en el mismo medio histórico e intelectual, gracias al recurso a precedentes similares en la tradición religiosa y cultural, y por la frecuente interacción, si las obras de filosofía y de literatura de este período manifestan visibles paralelismos en las ideas, en el designio e incluso en los detalles figurativos.

Gran parte de la literatura romántica inglesa, ha dicho Bernard Blackstone, es «una literatura del movimiento»[109], en la que el protagonista es un vagabundo compulsivo; y la generalización puede aplicarse igualmente a la literatura alemana. Alguno de esos vagabundos son pecadores acuciados por la culpa, sobre el modelo de Caín o del Judío Errante; otros son como Ismael, que es un extraño y un exiliado de nacimiento incluso en su tierra natal. Pero es especialmente común la forma narrativa de la peregrinación y la búsqueda —el viaje en busca de un algo desconocido o inexpresable que lleva poco a poco al errante de vuelta a su punto de origen.

Los dos capítulos que siguen tratarán de algunos ejemplos notables, tanto en la filosofía como en la literatura, de la trama romántica de la búsqueda circular o espiral, y también de los conceptos de los que esta

forma es el correlato imaginativo y el vehículo. Tales tramas pueden ser literales y realistas, representando el camino del peregrino individual como típico de todos los artistas, o de todos los espíritus filosóficos, o de toda la humanidad; o pueden moldearse en un modo alegórico y simbólico, o también en este tipo de mito inventado, que incorpora una filosofía de la vida y de la historia, que los alemanes llamaban el *Märchen*. En todo caso encarnan una teodicea implícita, pues el viaje es un camino espiritual a través del mal y el sufrimiento que se justifica como un medio necesario para el logro de un bien mayor; y por lo general, aunque de manera más menos explícita, ese proceso se concibe como una caída desde la unidad a la división y al conflicto de opuestos que a su vez empujan al movimiento de vuelta hacia una integración más alta.

El principal antecedente de esta forma narrativa es la alegoría cristiana del viaje de la vida. El cristiano viajero en su laboriosa peregrinación hacia el puerto celeste se convierte sin embargo en un héroe cuyo viaje es una educación en la experiencia a través de unas etapas de conciencia que culminan en el nivel de la madurez intelectual —una etapa de integridad, fuerza y libertad en la que el protagonista descubre finalmente quién es, para qué había nacido y el propósito implícito de todo lo que ha soportado en el camino—. Detrás de muchas versiones románticas de la búsqueda interior circular podemos reconocer el prototipo principal de la variante circular de la antigua *peregrinatio* cristiana, es decir, la parábola del Hijo Pródigo interpretada como el tipo del viaje de toda la humanidad lejos de su hogar original y de vuelta hacia él; y en la literatura romántica como en la cristiana, esa parábola se mezcla a menudo con las bodas apocalípticas que señalaban la restauración del Edén en el Libro de la Revelación. En concordancia con esto, la añoranza del cumplimiento se expresa a veces como *Heimweh*, la nostalgia del padre o de la madre y del lugar protector perdido[110]; o también como el deseo de un figura femenina que resulta ser la amada que hemos dejado atrás; o a veces, de manera desconcertante, como el deseo hacia el padre, la madre, el hogar y la novia todo junto.

Encontraremos también sin embargo que en muchos escritos románticos el viaje en busca de una consumación terrenal está calificado por el descubrimiento de que la meta es una meta infinita que queda para siempre fuera del alcance del hombre, cuyas posibilidades están limitadas por las condiciones de un mundo finito. Para presentar como lo presenta Schiller el dilema en su excelente poema *Der Pilgrim:* en la primavera de su vida el poeta pródigo abandona la casa y la herencia de su padre, toma su cayado de peregrino y parte confiado por el camino ascendente hacia aquella edad de oro que está allá en algún sitio y donde lo terrenal es indistinguible de lo celestial:

> Denn das Irdische wird dorten
> Himmlisch, unvergänglich sein.

Pero esa peregrinación lleva tan sólo a la conclusión de que nunca está allí:

> Ach, kein Steg will dahin führen,
> Ach, der Himmel über mir
> Will die Erde nie berühren,
> Und das dort ist niemals hier.

Algunos poetas, como el propio Schiller, resolvían la antinomia entre la necesidad humana y la posibilidad humana sustituyendo el logro por la aproximación, haciendo que el éxito en la vida dependiera de que el hombre sostuviera su aspiración infinita a lo largo del transcurso de su existencia finita. En otros poetas (Blake es el ejemplo supremo) la meta de la vida se representa como alcanzable, pero sólo gracias a una súbita y radical alteración de la conciencia. Pues para Blake «el Sueño bajo la Colina del Viajero perdido» es una fantasía de cumplimiento del deseo, y la añoranza romántica que atribuye a su girasol, «en busca de aquel dulce clima de oro / Donde acaba el viajero su jornada»*[111], es una nostalgia sin esperanza. El hombre debe arrancarse, mediante un triunfo de la imaginación, del ciclo de su existencia presente y entrar en la visión duradera de un mundo íntegro y enteramente humano que es el único adecuado al gesto de su deseo.

En uno de sus *Fragmentos*, Novalis pone en foco una analogía filosófica de la trama literaria de la búsqueda romántica: «Die Philosophie ist eigentlich Heimweh—Trieb überall zu Hause zu sein». Propone también una descripción alternativa de la meta del camino filosófico: «Die höhere Philosophie behandelt die Ehe von Natur und Geist»[112]. El fácil paso de la metáfora de la búsqueda de un hogar espiritual perdido a la metáfora del matrimonio entre el espíritu y la naturaleza es típico e instructivo. Sirve también para recordarnos que el comienzo de nuestra sinuosa peregrinación fue mi propósito de explicar de qué manera, y con qué significación, llegó Wordsworth a formular el alto argumento de su poesía como la posibilidad de unas bodas entre el espíritu del hombre y «este divino universo». Pero a este punto de partida tendré que volver finalmente.

---

* seeking after that sweet golden clime / Where the traveller's journey is done...

[1] Citado por Thomas de Quincey, «On Wordsworth's Poetry», *The Collected Writings*, ed. de David Masson (14 vols., Edinburgh, 1889-1890), XI, 300.

[2] 30 de mayo de 1815; *Collected Letters of S. T. Coleridge,* IV, 574-575. En *Table Talk* del 21 de julio de 1832, Coleridge dice que el plan de *El recluso,* tal como lo había discutido con Wordsworth, debía demostrar «el estado entero del hombre y de la sociedad como sujeto de un proceso redentor en operación e ilustrativo de él, mostrando cómo esta idea reconciliaba todas las anomalías y prometía la futura gloria y restauración». Y añade: «Es en sustancia lo que he estado haciendo toda mi vida en mi sistema de filosofía». Recordamos que Wordsworth concluyó *El preludio* conminando a Coleridge a que se uniera a él como compañero de trabajo «en el trabajo... / De hacer su redención [del hombre], sin duda todavía por venir» (XIII, 439-441).

[3] Coleridge utiliza «sensual» para significar a alguien cuyo conocimiento y valores están limitados al testimonio de los sentidos; por ejemplo, en *France: An Ode:* «El Sensual y el Oscuro se rebelan en vano».

[4] *The Friend,* ed. de Barbara E. Rooke, I, 520.

[5] Por ejemplo: *Man Alone: Alienation in Modern Society,* ed. de Eric & Mary Josephson (New York, 1962); *Alienation: The Cultural Climate of Our Time,* ed. de Gerald Sykes (2 vols., New York, 1964).

[6] Plotino, *The Six Enneads* [La seis enéadas], trad. inglesa de Stephen MacKenna & B. S. Page (Chicago, 1952), II, ix, 1.

[7] La segunda enéada, Libro IX, se dirige «contra los gnósticos» o «los que dicen que el Demiurgo es malo y el mundo es el mal». Sobre los puntos de vista gnósticos, y especialmente sobre el concepto gnóstico de la «vida extranjera» y el «hombre extranjero», total e irradicablemente ajeno al mundo esencialmente malo en que se encuentra, véase Hans Jonas, *The Gnostic Religion* (Boston, 1958).

[8] Proclo, *The Elements of Theology,* ed. y trad. inglesa de E. R. Dodds (Oxford, 1933), Props. 33 y 146. En cuanto a la circulación continua e interminable de cada alma saliendo al orden temporal y volviendo al ser, véase Props. 199 y 206.

[9] *Ibid.*, Prop. 13. «... el Dios incalificado y el Uno incalificado se funden en un único principio, un principio que hace a las cosas una y al hacerlo así las hace buenas. De ahí proviene que las cosas que de alguna manera han caído lejos de su bien quedan por ello mismo privadas de su participación en la unidad; y de parecida manera las cosas que han perdido su porción en la unidad, estando infectadas de división, quedan privadas de su bien.» En una forma variante de la geometría cósmica del círculo, el Uno que es el comienzo y el fin se concibe no como el punto en la circunferencia del círculo de donde todo sale y adonde todo retorna circularmente, sino como el punto en el centro del círculo que en su pulsación se ensancha hasta la circunferencia y luego se contrae de nuevo en un punto. Véase John Freccero, «Donne's "Valediction: Forbidding Mourning"», *ELH,* XXX (1963), 335-341. Georges Poulet, en *Les métamorphoses du cercle* (Paris, 1961), ofrece una historia detallada de las diversas aplicaciones teológicas y metafísicas de un tipo de círculo muy diferente: ese círculo peculiar cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ningún sitio. Véase también el análisis de Hans Leisegang de las formas de pensamiento circulares en su libro *Denkformen* (2.ª ed., Berlin, 1951).

[10] Dionisio el Aeropagita, *On the Divine Names* [De los nombres divinos], trad. inglesa de C. E. Rolt (New York, 1920), pp. 92, 107 (IV, iv y IV, xiv). Este concepto del gran círculo del ser debe distinguirse del concepto cíclico de la historia. La teoría de los ciclos es una teoría temporal, en el sentido de que en el interminable proceso de cambio del mundo de lo mejor a lo peor y de nuevo a lo mejor, la misma etapa del bienestar humano y las mismas clases de acontecimientos recurrirán cuando el paso del tiempo vuelva a traer al mundo a la posición particular en el ciclo cronológico. El gran círculo, en cambio, es

atemporal; todas las etapas de la rotación eterna de emanación y retorno al Uno indiferenciado, y por consiguiente todos los grados de aproximación a la realidad, el bien y la felicidad, están presentes simultáneamente en el universo de las cosas existentes.

[11] León Hebreo, *The Philosophy of Love* [Filosofía del amor], trad. inglesa de F. Friedeberg-Seeley & Jean H. Barnes (London, 1937), p. 351.

[12] Por ejemplo, Boecio, *The Consolation of Philosophy* [Consolación de la filosofía], IV, vi, trad. inglesa de H. F. Stewart & E. K. Rand (Loeb Classical Library, London, 1962), p. 356:

> Este poderoso amor
> Es común a todos
> Los que por deseo del bien vuelven
> De nuevo a las fuentes de donde al comienzo cayeron.
> Ninguna cosa terrenal
> Puede tener continuación
> A menos que el amor de vuelta la traiga
> A la causa que primeramente la esencia dio.

En la versión de Marsilio Ficino, *De amore*, II, 2: «Hay una atracción continua, que empieza con Dios, que va al mundo y termina por fin en Dios; una atracción que retorna al mismo lugar desde donde comenzó como una especie de círculo».

[13] *De Principiis*, I, vi, 1-4, en *The Writings of Origen*, trad. inglesa de Frederick Crombie (Edinburgh, 1869), pp. 53-59. Véase también II, i, 1-3 y III, vi, 4-6, pp. 72-74 y 266-270. David Hume, escribiendo bajo la figura de un «platonista», resumió hábilmente el curso circular humano: «La Divinidad es un océano ilimitado de bendición y gloria: los espíritus humanos son corrientes menores que se alzan al comienzo de este océano, buscan sin embargo, en medio de todas sus errancias, regresar a él, y perderse en esa inmensidad de perfección». «The Platonist», en *«Of the Standard of Taste» and Other Essays*, ed. de John W. Lenz (Indianapolis, 1965), p. 115.

[14] Juan Escoto Erígena, *De divisione naturae*, II, 2; en *Patrologia Latina*, ed. de Migne, CXXII, 528 B.

[15] Por ejemplo, *ibid.*, V, 20; 893 B-C: «In quo, videlicet homine, omnis creatura visibilis et invisibilis condita est. Ideoque *officina omnium* dicitur, quoniam in eo omnia, quae post Deum sunt, continentur... Proinde ex adunatione divisionis hominis in duplicem sexum praedictarum divisionum incipit ascensus et adunatio. In resurrectione enim sexus aufferetur, et natura adunabitur...».

[16] Véase, por ejemplo, G. Quispel, «Der gnostische Anthropos und die jüdische Tradition», *Eranos-Jahrbuch*, XXII (1953).

[17] Ernst Benz, *Adam: Der Mythus vom Urmenschen* (Munchen, 1955) es una recomendable antología de pasajes sobre la escisión y reintegración del andrógino primordial, desde León Hebreo hasta Nikolaj Berdjajev. *Le traité du Narcisse* de André Gide (1891) representa este antiguo argumento. Sobre las recientes afirmaciones de la validez de la lógica subyacente al mito del andrógino véase Suzanne Lilar, *Le Couple* (Paris, 1963), trad. al inglés por Jonathan Griffin con el título de *Aspects of Love in Western Society* (London, 1965), y Norman O. Brown, *Love's Body* (New York, 1966).

[18] El comentario clásico sobre el cabalismo es Gershom G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism* (New York, 1961). En cuanto a los elementos neoplatónicos y gnósticos en el cabalismo, véase también *Ursprung und Anfänge der Kabbala* del profesor Scholem (Berlin, 1962).

[19] El hombre primordial había sido también bisexual: «Observad que en el momento de la creación de Adán, el Santo, bendito sea, lo hizo varón y hembra a la vez, hembra detrás y varón delante. Después los aserró en dos y atavió a la mujer y se la trajo a Adán». *The Zohar*, trad. inglesa de Harry Sperling, Maurice Simon & otros (5 vols., London & Bournemouth, 1949), IV, 288.

[20] Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, p. 236.

[21] Véase *ibid.*, pp. 232-235.

[22] *El Zohar*, III, 260b y III, 77b; en la trad. de Sperling, Simon & otros, vol. V, 343-344 y 83-84. Las traducciones literales insertadas entre corchetes fueron proporcionadas por mi colega Isaac Rabinowitz.

[23] Véase p. ej., F. Sherwood Taylor, *The Alchemists* (New York, 1962); Alexandre Koyré, *Mystiques, spirituels, alchimistes* (Paris, 1955); Titus Burckhardt, *Alchemie, Sinn und Weltbild* (Olten & Freiburg, 1960). *Psychology and Alchemy* de C. G. Jung (Bollingen Series, London, 1953), aunque organizado alrededor de una tesis especial, es un útil acervo de citas e ilustraciones visuales de una gran variedad de textos herméticos.

[24] *Hermetica*, trad. y ed. de Walter Scott (4 vols., Oxford, 1924-1936), I, 117-129; véase también *Asclepius*, *ibid.*, pp. 327 ss.

[25] Sobre la cosmología de Paracelso, véase Koyré, *Mystiques*, pp. 61-77; Walter Pagel, *Paracelsus, An Introduction to Philosophical Medicine in the Era of the Renaissance* (Basel & New York, 1958), pp. 50-125.

[26] Paracelsus, *Secretum magicum*, en *Opera, Bücher, und Schriften*, ed. de John Huser (2 vols., Strasburg, 1603), II, 677.

[27] Citado por Koyré, *Mystiques*, pp. 76-77.

[28] F. S. Taylor, *The Alchemists*, p. 116.

[29] Véase *ibid.*, pp. 119-120; y Burchardt, *Alchemie*, pp. 166 ss.

[30] Muchas de estas ilustraciones de la *coniunctio* matrimonial están reproducidas en C. G. Jung, *Psychology and Alchemy*. Sobre la prevalencia y la centralidad del concepto véase también C. G. Jung, *Mysterium Coniunctionis*, trad. inglesa de R. G. C. Hull (Bollingen Series, New York, 1963).

[31] En cuanto a la diseminación de la doctrina cabalista en la Europa cristiana, véase François Secret, *Le Zohar chez les Kabbalistes Chrétiens de la Renaissance* (Paris, 1958); y en cuanto a la prevalencia del pensamiento hermético en el Renacimiento véase Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (Chicago, 1964); en la página ix la autora revisa los estudios recientes sobre ese tema.

[32] Sobre Bruno, véase Frances Yates, *Bruno and the Hermetic Tradition*. Sobre Boehme véase el lúcido y detallado comentario de Alexandre Koyré, *La philosophie de Jacob Boehme* (Paris, 1929). El artículo de Herbert Deinert «Die Entfaltung des Bösen in Böhme's *Mysterium Magnum*», *PMLA*, LXXIX (1964), 401-410, es un excelente comentario sobre el último libro importante de Jacob Boehme, escrito en 1623.

[33] Muchos pasajes de Boehme sobre el andrógino están recogidos en Benz, *Adam, Der Mythus vom Urmenschen*, pp. 51-77.

[34] P. ej., Boehme, *Mysterium Pansophicum* (1620), en *Jacob Boehmes sämtliche Werke*, ed. de K. W. Schiebler (7 vols., Leipzig, 1832-1864), VI, 413: «Der Ungrund ist ein ewig Nichts, und machet aber einen ewigen Anfang, als eine *Sucht;* denn das Nichts ist eine Sucht nach Etwas: und da doch auch Nichts ist, das Etwas gebe... So denn also eine Sucht im Nichts ist, so machet sie in ihr selber den Willen zu Etwas, und derselbe Wille ist ein Geist, als ein Gedanke, der gehet aus der Sucht, und ist der Sucht Sucher». Véase también el resumen de la creación en *Mysterium Magnum* (1623), *ibid.*, V, 701-704.

[35] *Mysterium Magnum*, VIII, 24, en *Sämtliche Werke*, V, 38.

[36] P. ej., *Theosophische Fragen* (1624), III, 2-3; *ibid.*, VI, 597-598: «El lector debe saber que todas las cosas consisten en Sí y No, ya sean estas cosas divinas, demoniacas, terrenales o cualquier cosa que pueda mencionarse... El No es un oponente del Sí, o de la verdad, a fin de que la verdad pueda hacerse aparente... Si no fuera por esas dos cosas que sin embargo permanecen en constante conflicto, todas las cosas serían una nada, y permanecerían quietas y sin movimiento». En una palabra, sin contrarios no hay ningún progreso.

[37] *Psychologia Vera* (1620), 74-78; *ibid.*, VI, 18-19.

[38] *Mysterium Pansophicum*, VI, 4; *ibid.*, VI, 418. Y *Misterium Magnum*, V, 703:

«Ninguna cosa puede descansar en sí misma a menos que regrese al uno de donde ha salido».

[39] *Psychologia Vera,* 83; *ibid.*, VI, 20.

[40] *The Works of Gerrard Winstanley,* ed. de Sabine, pp. 155-157. Sobre la divulgación de las obras de Boehme en traducciones inglesas, a partir de 1645, véase R. M. Jones, *Spiritual Reformers in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (London, 1914).

[41] *The City of God,* IX, xvii; trad. de Marcus Dodds (New York, 1950), p. 296. El editor observa que Agustín, al parecer citando de memoria, mezcla «dos pasajes de las Enéadas, I, vi, 8 y ii, 3».

[42] En este pasaje probablemente Pablo se hace eco de Levítico 25:23 y Salmo 39:12.

[43] En cuanto a la figura de la *peregrinatio* en la tradición eclesiástica, véase Morton W. Bloomfield, *Piers Plowman as a Fourteenth-century Apocalypse* (New Brusnwick, N. J., 1962), p. 194, n. 43; y G. V. Smithers, «The Meaning of *The Seafarer* and *The Wanderer*», *Medium Aevum,* XXVI-XXVII (1957-1958), 145-151. Evelyn Underhill trata de la aplicación de esta imagen al viaje místico del alma en *Mysticism* (12.ª ed., New York, 1955), pp. 129 ss.; Samuel Chew describe la divulgación de la peregrinación alegórica en la literatura y otras artes del Renacimiento en *The Pilgrimage of Life* (New Haven & London, 1962); y G. R. Owst cita ejemplos del uso detallado de la figura en los sermones medievales, en *Literature and Pulpit in Medieval England* (2.ª ed., New York, 1961), pp. 102-108.

[44] Véase las referencias en Richard Chevenix Trench, *Notes on the Parables of Our Lord* (New York, 1867), pp. 322-335.

[45] Erigena, *De divisione naturae,* V, xxxviii.

[46] *A Companion to the Study of St. Augustine,* ed. de Roy Battenhouse (New York, 1955), p. 15.

[47] Spenser, Carta-prefacio a Sir Walter Raleigh.

[48] Véase cap. II, más arriba, n. 88. En *Aurora,* cap. XIX, Boehme representa su propia búsqueda espiritual, su crisis y su conversión en el vehículo de un viaje que culmina en un encuentro de amantes: después de una profunda depresión y una lucha angustiosa, su espíritu desciende «a través de las puertas del infierno hasta el más secreto nacimiento de la divinidad, y allí fue abrazado con amor, como un novio abraza a su amada» —experiencia estática que, según dice, es «como el nacimiento de la vida en medio de la muerte». *Sämtliche Werke,* II, 212-213.

[49] *The Pilgrim's Progress* (London, 1902), pp. 151-152.

[50] Paul F. Reiff, *Die Aesthetik der deutschen Frühromantik,* Illinois Studies in Language and Literatura, XXXI (1946), 61.

[51] Schelling, *Philosophie der Offenbarung, Sämtliche Werke,* Parte II, vol. III, p. 123.

[52] Coleridge, *Biographia Literaria,* ed. de J. Shawcross (2 vols., Oxford, 1907), I, 95, 97.

[53] *Ibid.,* I, 98. Sobre la persistente vigencia en Priestley, Erasmus Darwin y otros científicos de fines del siglo XVIII de la idea antimecánica de que toda materia es vital y está imbuida de fuerzas inmanentes, véase H. W. Piper, *The Active Universe: Pantheism and the Concept of Imagination in the English Romantic Poets* (London, 1962), caps. I y II.

[54] P. ej., L. Pearce Williams, en *Michael Faraday* (New York, 1954), ha mostrado que Faraday y otros pioneros de la teoría electromagnética sacaron provecho de la *Naturphilosophie* al desarrollar los conceptos de polaridad, líneas de fuerza y campos de fuerza, que oponían a las ideas mecanicistas heredadas del newtonismo del siglo XVIII, y que constituyeron el punto de partida histórico de la moderna teoría de campos.

[55] Schelling, *The Ages of the World* (1811), trad. ingl. de Frederick de Wolfe Bolman Jr. (New York, 1942), pp. 230, 210. «La verdadera filosofía», dijo Friedrich Schlegel, «no puede afirmar en ninguna parte una sustancia constante, algo que esté sin movimiento y sin cambiar; encuentra la más alta realidad únicamente en un devenir eterno, una actividad eternamente viva y en movimiento que origina fuera de sí misma, bajo formas y aspectos

constantemente cambiantes, una infinita plenitud y pluralidad». *Philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806*, ed. de C. J. H. Windischmann (Bonn, 1846), I, 112.

[56] *Biographia Literaria*, I, 101.

[57] Schelling, *System des transcendentalen Idealismus* (1800), *Sämtliche Werke* (14 vols., Stuttgart, 1856-1861), Parte I, vol. III, p. 340.

[58] *Ibid.*, pp. 615-629.

[59] Hegel, Prefacio a la *Fenomenología del espíritu*, trad. ingl. de Walter Kaufmann en *Hegel: Reinterpretation, Texts, and Commentary* (New York, 1965), pp. 410, 442. Y *The Science of Logic*, trad. ingl. de W. H. Johnston & L. G. Struthers (2 vols., London, 1929), II, 468: «El método no es más que el movimiento de la noción [*Begriff*, «concepto»] misma... Su movimiento es... el movimiento autodeterminante y autorrealizante».

[60] *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, ed. de Georg Lasson (3.ª ed., Leipzig, 1930), p. 44; y *The Logic of Hegel*, trad. ingl. de William Wallace (2.ª ed., Oxford, 1892), pp. 148-150.

[61] Prefacio a la *Fenomenología*, secc. 13; trad. de Kaufmann, p. 424. Cf. la descripción de Coleridge del movimiento-en-el-reposo en el desarrollo autogenerado de una planta viva: «¡Mira! —como sosteniendo el incesante movimiento plástico de las partes en la profundísima quietud del todo se convierte en el *organismus* visible de toda la vida silenciosa o elemental de la naturaleza», pero sirve al mismo tiempo de correlato y símbolo del extremo opuesto en la escala del ser, «el símbolo natural de esa vida superior de la razón, en la que la serie entera... llega a la perfección». *The Statesman's Manual*, Apéndice B, en *Lay Sermons*, ed. de Derwent Coleridge (3.ª ed., London, 1852), pp. 77-78.

[62] Hegel, *Einleitung: System und Geschichte der Philosophie*, ed. de Johannes Hoffmeister (Leipzig, 1940), pp. 31-32.

[63] Schelling, *The Ages of the World*, p. 212. Véase también en las pp. 213-217 la traducción explícita que hace Schelling en conceptos filosóficos de los detalles tanto físicos como psicológicos de la atracción, la unión y la generación sexuales. Para Novalis, dice H. J. Mähl, «la polaridad de los sexos aparecía como el prototipo de toda polaridad»: la unión de los opuestos tiene su modelo fenoménico en el «abrazo» del macho y la hembra y la síntesis de los opuestos tiene su modelo en el hijo que es concebido en ese abrazo. Véase *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*, pp. 365-366.

[64] Coleridge a C. A. Tulk, 12 de enero de 1818, *Collected Letters*, ed. de Earl Leslie Griggs (Oxfor), IV (1959), 806.

[65] Hegel, «Love» (1797 ó 1798), en *On Christianity: Early Theological Writings*, trad. inglesa y ed. de T. M. Knox & Richard Kroner (New York, 1961), p. 307-308. Y véase *Phänomenologie des Geistes*, pp. 535-536. En cuanto al prototipo bisexual que subyace tras la dialéctica de la antítesis creadora en Nietzsche, véase cap. V, secc. 6.

[66] *The Logic of Hegel*, trad. de Wallace, secc. 24, p. 46; y *Phänomenologie des Geistes*, pp. 561-563.

[67] Novalis, *Briefe und Werke*, III, 702.

[68] En las palabras de Hegel, cuando «el espíritu meramente exterior o abstracto se convierte en otro para sí mismo o entra en la existencia... CREA un mundo. Esa "creación" es la palabra de representación pictórica [*Vorstellung*]» que expresa el proceso mediante el cual el pensamiento puro se hace «opuesto a sí mismo, o sea al otro». Prosigue analizando de manera similar los acontecimientos bíblicos decisivos de la caída del hombre, de la Encarnación, la Pasión y la Resurrección, y de la redención universal como representaciones, en el modo limitado de un lenguaje figurado «tomado de la naturaleza», de «momentos» de las continuas transacciones del espíritu consigo mismo. *Phänomenologie des Geistes*, pp. 536-544.

[69] Frederick Copleston, S. J., *A History of Philosophy* (London), VII (1963), 12.

[70] *The Logic of Hegel*, trad. de Wallace, secc. 24, p. 54. También *The Science of Logic*, trad. de Johnson & Struthers, II, 466: «La filosofía tiene el mismo contenido y fin que el arte y la religión, pero es la manera más alta de comprehender la Idea Absoluta, porque

su manera es la más alta: la Noción [*Begriff*, "concepto"]». Sobre este tópico, véase. J. N. Findlay, *Hegel: A Reexamination* (New York, 1962), pp. 130-132, 141-142.

71 Fichte, *Grundriss des Eigenthümlichen der Wissenschaftslehre, Sämtliche Werke*, ed. de J. H. Fichte (8 vols., Berlin, 1845), I, 332-333.

72 *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre, ibid.*, I, 326-327.

73 Schelling, *Sämtliche Werke*, parte I, vol. I, p. 54, y parte I, vol. III, pp. 349, 628, Véase también *Ideen zu einer Philosophie der Natur, ibid.*, parte I, vol. II, pp. 56-61.

74 Prefacio a la *Fenomenología del espíritu*, p. 388 en la trad. ingl. de Kaufmann. En sus *Conferencias sobre la historia de la filosofía, Sämtliche Werke*, ed. de Hermann Glockner, XIX, 239, Hegel cita al neoplatónico renacentista Giordano Bruno: «"Así el Ser Uno está en todo. Ese proceso descendente es el mismo que ese retorno", y forma un círculo».

75 En cuanto a la crítica de Hegel al «formalismo» de la dialéctica imperfecta de Schelling, véase también el Prefacio a la *Fenomenología del espíritu*, pp. 384-386 en la traducción ingl. de Kaufmann.

76 *The Logic of Hegel*, trad. ingl. de Wallace, secc. 17, pp. 27-28. «El conocimiento», dice Hegel en una declaración que subraya el hecho de que el movimiento circular del sistema conceptual es inherente a los conceptos mismos, «consiste en la aparente inactividad que observa meramente cómo el elemento que se distingue se mueve por su propia naturaleza y retorna de nuevo a su unidad». *Phänomenologie des Geistes*, p. 561.

77 *Ideen zu einer Philosophie der Natur, Sämtliche Werke*, parte I, vol. II, pp. 57-58.

78 Prefacio a la *Fenomenología del espíritu*, pp. 406-408 en la trad. ingl. de Kaufmann. Véase también Hegel, *Early Theological Writings*, pp. 309-311, y sus *Differences of the Fichtean and Schellingian System of Philosophy*, en Kaufmann, p. 74.

79 Novalis, *Briefe und Werke*, III, 630.

80 Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur, Sämtliche Werke*, parte I, vol. II, pp. 13-14. Comparar con Hegel, en Kaufmann, *Hegel*, p. 74.

81 *Allgemeine Deduktion des dynamischen Processes, ibid.*, parte I, vol. IV, p. 77.

82 *The Friend*, ed. de Rooke, I, 520.

83 Prefacio a la *Fenomenología*, trad. ingl. de Kaufmann, p. 412. En la filosofía de Hegel, ha dicho W. T. Stace, «el desarrollo entero del espíritu desde sus primeras etapas ha sido motivado por su propio impulso: para salvar el abismo entre el sujeto y el objeto», y en su etapa última como Idea Absoluta, este proceso «está ya completo, y con eso el desarrollo del espíritu está completo. Sujeto y objeto son ahora idénticos. Se ha alcanzado la reconciliación absoluta». *The Philosophy of Hegel* (Dover Publications, 1955), p. 516. Véase también Jean Hyppolite, *Genèse et structure de la Phenoménologie de l'Esprit de Hegel* (Paris, 1946), pp. 67 ss.

84 *The Logic of Hegel*, p. 379.

85 Cit. en Robert L. Kahn, «Some Recent Definitions of German Romanticism», *Rice University Studies*, L (1964), 8.

86 *Zur Naturwissenschaft*, en *Goethes Werke* (Weimar), parte II, vol. XI (1893), pp. 11, 166. Matthijs Jolles ha mostrado hasta qué grado este concepto es operativo en el pensamiento general de Goethe y en el diseño de sus creaciones literarias, así como en sus investigaciones científicas, en *Goethes Kunstanschauung* (Bern, 1957), cap. IV. Se encontrará una indicación de la relación de los puntos de vista de Goethe con el concepto ocultista del andrógino dividido y la polaridad y unión bisexual p. ej. en *Zur Morphologie, Goethes Werke*, parte II, vol. VII, pp. 67-68. «No eres químico», observa Novalis, «a menos que sepas que por medio de una genuina combinación se sigue una tercera cosa que es ambas al mismo tiempo y más que ambas» (*Briefe und Werke*, III, 20). Sobre la compleja utilización por Schiller del concepto de la «tercera cosa» que sirve de mediación y a la vez preserva las diferenciaciones y contrarios, véase Elizabeth M. Wilkinson & L. Willoughby, trads. y eds., *On the Aesthetic Education of Man* de Schiller (Oxford, 1967); p. ej., pp. li-lii, xciii-xciv, 349-350.

[87] *Hints towards the Formation of a more Comprehensive Theory of Life*, ed. de Seth B. Watson (London, 1848), p. 63.

[88] Prefacio a la *Fenomenología*, p. 434 en la trad. de Kaufmann; y *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, Sämtliche Werke*, XIX, 685.

[89] *Essays in Radical Empiricism*, y *A Pluralistic Universe*, ed. de Ralph Barton Perry (New York, 1943), II, 48.

[90] *The Great Chain of Being* (Cambridge, Mass., 1936), pp. 293-298. Este pasaje, dicho sea de paso, indica qué erróneo es reducir la posición de Lovejoy sobre el «Romanticismo» a un simple «nominalismo» que niega validez a toda aplicación del término a un período del pensamiento y la cultura humanos.

[91] *The Friend*, ed. de Rooke, I, 522. Compárese con Hegel en Kaufmann, *Hegel*, p. 74: «La necesaria bifurcación [*Entzweiung*] es un factor de la vida que se forma a sí misma a través de la eterna oposición, y la totalidad es posible en la más alta vitalidad únicamente gracias a la restauración a partir de la más alta separación. La razón sólo está contra la absoluta fijación de la bifurcación por el entendimiento».

[92] Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, ed. de Wilkinson & Willoughby, pp. 87-89, 125. Sobre este concepto, véase M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), pp. 220-222.

[93] *Denkmal der Schrift... des Herrn F. H. Jacobi, Sämtliche Werke*, parte I, vol. VIII, pp. 59, 81.

[94] Prefacio a la *Fenomenología*, pp. 388-390 en la trad. ingl. de Kaufmann. Una vez más Hegel aduce analogías biológicas, p. 392: «Aunque el embrión es sin duda un humano en sí, no es todavía humano para sí: humana para sí es sólo la conciencia educada que se ha hecho ella misma lo que es en sí misma».

[95] Véase Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, ed. de Johannes Hoffmeister (6.ª ed., Hamburg, 1952), pp. xxiv, xxxvii, 67.

[96] Schelling, *Sämtliche Werke*, parte I, vol. VII, p. 32.

[97] *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, ed. de Georg Lasson (2 vols., Leipzig, 1920), II, 936. Véase también *Die Vernunft in der Geschichte*, ed. de Johannes Hoffmeister (5.ª ed., Hamburg, 1955), pp. 48, 61-62.

[98] Prefacio a la *Fenomenología*, trad. de Kaufmann, pp. 402-404.

[99] Schelling, *Sämtliche Werke*, parte I, vol. V, p. 290.

[100] *Ibid.*, parte I, vol. I, p. 38.

[101] *The Ages of the World*, trad. de Frederick de Wolfe Bolman Jr. (New York, 1942), pp. 225-226.

[102] *Die Vernunft in der Geschichte*, ed. de Hoffmeister, pp. 79-80; y *Phänomenologie des Geistes*, pp. 67, 564.

[103] *Sämtliche Werke*, parte I, vol. VI, p. 57; también III, 628.

[104] *The Friend*, ed. de Rooke, I, 508-509.

[105] Prefacio a la *Fenomenología*, trad. de Kaufmann, pp. 400-402.

[106] Lessing, *Die Erziehung des Menschengeschlechts, Sämtliche Schriften*, ed. de Karl Lachmann & Franz Muncker (Leipzig), XIII (1897), secc. 93; véanse también seccs. 91-92.

[107] Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, p. 549. «El círculo», dijo Goethe, «por el que debe pasar la humanidad está bastante determinado y... ha viajado ya por su camino de la vida más de una vez. Si queremos adscribir también a la humanidad un movimiento espiral, sigue volviendo atrás siempre hasta aquella región por la que ya ha pasado». Citado por Hans Leisegang, *Denkformen*, p. 140.

[108] Bernard Blackstone, *The Lost Travellers* (London, 1962), p. 106. Sobre el argumento de la búsqueda, véaase también Georg Roppen & Richard Sommer, *Strangers and Pilgrims* (Norwegian University Press, 1964), y Northrop Frye, *A Study of English Romanticism* (New York, 1968).

[109] Las observaciones de Novalis se aplican a una gran parte de la filosofía y la literatura de su época. «Cada ciencia se convierte en poesía —después de que se ha

convertido en filosofía»; y «La poesía es el héroe de la filosofía. La filosofía eleva la poesía a su propio principio básico». *Briefe und Werke,* III, 173-174.

110 En cuanto a la divulgación en la literatura pietista alemana de las figuras de la peregrinación de vuelta a casa, y del *Heimweh* por el padre y la patria, véase August Langen, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus* (Tübingen, 1954), pp. 138-139. Sobre el *Heimweh* romántico, véase W. Rehm, *Orpheus: Der Dichter und die Toten* (Düsseldorf, 1950), p. 20.

111 Blake, *To the Accuser Who Is the God of This World* y *Ah! Sunflower.*

112 Novalis, *Briefe und Werke,* III, 172, 375.

CAPÍTULO IV

El viaje circular: por la enajenación a la reintegración

«Wo gehn wir denn hin?»
«Immer nach Hause».

Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*

Por un lado... [la conciencia] se enajena y en esa enajenación se presenta como objeto... Por otro lado hay en ese proceso mismo el otro momento en que [la autoconciencia] ha trascendido igualmente esa enajenación y objetivación y la ha devuelto a sí misma, y así está en su casa consigo misma en su otredad como tal. —Ese es el movimiento de la conciencia...

Hegel, *Fenomenología del espíritu*

Todo los «hogares» están en la experiencia finita; la experiencia finita como tal no tiene hogar. Nada fuera del flujo asegura su resultado. Sólo puede esperar la salvación de sus propias promesas y potencias intrínsecas.

William James, *Pragmatism*

CUATRO

Ningún pensador tuvo más consecuencias que Friedrich Schiller para la formulación distintiva del diagnóstico del malestar moderno, para los supuestos sobre el bien y el mal humanos que controlaban ese diagnóstico y para la visión de conjunto de la historia y el destino de la humanidad de la que el diagnóstico era parte integrante. El pensamiento maduro de Schiller sobre estos asuntos asimiló las contribuciones de muchos predecesores y contemporáneos. Muestra por ejemplo la continua influencia de su temprano entusiasmo por la teología pietista en boga en su Suabia natal, con su insistencia en la resolución de los males del mundo en la plenitud del tiempo; y esta influencia incluía probablemente las teorías del behmenista F. C. Oetinger, quien desarrolló una versión refinada del mito de la caída del hombre primordial bajo la forma de unos contrarios en pugna que empujan hacia la reunificación definitiva en una *Wiederbringung aller Dinge*[1]. Como la mayoría de los intelectuales de su época, Schiller sentía intensamente la fuerza de la paradoja de la civilización de Rousseau: que el progreso humano en la intelección y en las ciencias, artes e instituciones sociales, después de una temprana etapa óptima, implica una correlativa declinación de la felicidad humana al imponer un fardo cada vez mayor de complicación, conflicto, opresión y renuncia a los instintos; y entendía a fondo la nostalgia rousseauniana de una vida unificada en la que el hombre está en completa armonía consigo mismo y con los otros hombres.

Schiller da muestras del fuerte impacto de la ética de Kant, con su concepto básico del hombre «como perteneciente a dos mundos» —el nouménico y el fenoménico— y su consecuente visión de que ser civilizado implica una continua tensión, que nunca puede resolverse completamente, entre las exigencias categóricas del ego noumenal, o voluntad moral, que supone la libertad absoluta, y las inescapables limitaciones del ego fenomenal, el hombre como parte de la naturaleza y por consiguiente sujeto a la vez a sus impulsos instintivos y sensuales y a las leyes de la estricta necesidad causal[2]. Encontramos también en Schiller la influencia del pensamiento de Herder, con su norma reguladora del hombre completo funcionando como parte integrante de un todo social orgánico, sus exploraciones epocales, como ha dicho Isaiah Berlin, «de lo que es pertenecer» a un tiempo, un lugar y un grupo, y su exposición de la «noción de estar en casa» en una unidad social —es decir, en una comunidad[3].

Sean cuales sean las diversas fuentes de sus ideas, me parece altamente significativo que Schiller presentara su temprana formulación del patrón del desarrollo individual y racial (formulación que siguió siendo el marco de su pensamiento posterior, más sutil, sobre esos temas) bajo el modo de

una exégesis sobre el significado simbólico de la historia bíblica de la caída y la prometida restauración del hombre: *Algo relativo a la primera sociedad humana, según la guía de los documentos mosaicos* (1790). Al correlacionar así el contorno de la historia providencial con una *Universalgeschichte* secular, en la que el hombre construye su destino independientemente de la intervención sobrenatural, Schiller estaba enteramente en concordancia con los principales filósofos de su época, que trataban también el relato bíblico como una representación mítica o figurativa de valiosas vislumbres de la naturaleza y la historia de la humanidad. Tendemos a descartar ese procedimiento como una reverencia *pro forma* a la ortodoxia y a la autoridad, o bien como el uso de un paralelismo teológico para ilustrar una visión de la historia que se había desarrollado independientemente del relato bíblico. Es instructivo sin embargo tomar en serio la pretensión de esos filósofos de que habían encontrado su verdad filosófica encarnada en el pensamiento por imágenes de la religión, e investigar hasta qué grado el diseño providencial pudo no ser una analogía meramente ilustrativa, sino constitutiva, que ayudó a dar su configuración distintiva a las filosofías románticas de la historia.

En el capítulo I sugerí que el prospectivismo milenarista del pensamiento cristiano había fomentado el desarrollo de una teoría secular del progreso histórico, que surgió en una época en que los espectaculares adelantos de las ciencias ofrecían un modelo conceptual del progreso secular, mientras que la nueva tecnología parecía ofrecer los medios materiales, y la nueva psicología de la escuela de Locke parecía ofrecer los medios educativos para alcanzar la meta tan largamente esperada. La detallada recurrencia al modelo bíblico de la historia humana y de la profecía, entre los pensadores alemanes de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, se producía en una época en que el curso de los acontecimientos había planteado dramáticamente la cuestión de si los adelantos de la ciencia, de la racionalidad y de la cultura podrían estar exigiendo un precio demasiado alto —de hecho, de si en lugar de ser un bien en sí mismo y una garantía de la perfección venidera, la intelección divisoria podría ser ella misma un mal y la raíz de todos los males—. Muchos de esos pensadores adaptaron la fábula cristiana de un paraíso perdido y futuro a la teoría que reunía netamente los puntos de vista alternativos de la historia humana o bien como declinación o bien como progreso. Esto lo realizaban representando la caída del hombre desde la feliz unidad hasta el mal de la creciente división y sufrimiento como una etapa indispensable en su ruta de regreso hacia la unidad y felicidad perdidas de su origen, pero a lo largo de un plano ascendente que lo dejará infinitamente mejor situado al final que lo que estaba en el lejano comienzo.

1. La paradoja de la división afortunada: Schiller y la historia universal

El terso ensayo de G. R. Lessing sobre *La educación de la raza humana* (1780) fue una obra influyente del género que los alemanes llamaban *Universalgeschichte*; la idea básica de esa forma, tal como la expresó Blaise Pascal, es que podemos «considerar la secuencia toda de los seres humanos, durante el transcurso entero de las edades, como un solo hombre que vive perpetuamente y aprende algo todo el tiempo»[4]. Lessing tradujo la revelación de la caída y redención del hombre en las Escrituras a una historia secular de la educación progresiva de la humanidad en la razón y la moralidad, asimiló la Providencia exterior a un principio histórico inmanente, equiparó las etapas de la civilización con etapas de la maduración de un individuo, y representó el proceso educativo en la metáfora persistente de un laborioso viaje por la larga ruta que lleva a la perfección. Esa perfección será el equivalente terrenal del reino celestial profetizado en las Escrituras, y servirá para justificar las deficiencias y dolores que el hombre sufre en el camino.

«Lo que la educación es para el individuo, lo es la revelación para la raza humana como un todo»[5]. La revelación bíblica no hizo sino dar a la humanidad las verdades que la razón descubriría después por sí misma sin ninguna ayuda. En la Biblia, sin embargo, esas verdades racionales se habían revestido de la forma de una historia que se acomodaba a la etapa de desarrollo educativo alcanzado por la humanidad en aquella época particular, desde la etapa pueril en la época de los antiguos hebreos, a través del período de la juventud de la humanidad en los tiempos del Nuevo Testamento. Sólo en nuestros tiempos hemos alcanzado esa etapa de temprana madurez en que poco a poco «empezamos a poder prescindir de la doctrina... del Nuevo Testamento»; y efectivamente «el desarrollo de las verdades reveladas en verdades de la razón es absolutamente necesario, si es que han de ayudar a la raza humana a seguir adelante» (Secs. 73, 76). La verdad primordial de que nos asegura ahora la razón es que hay en la naturaleza humana una teología intrínseca de progreso educativo, que llevará inevitablemente a un «tiempo de perfección» cuando el hombre «haga el bien porque es el bien» —«el tiempo de un *nuevo Evangelio imperecedero*», o «tercera edad del mundo» que, dice Lessing, había sido vislumbrada prematuramente por «ciertos visionarios de los siglos XIII y XIV» (Secs. 85-87, 89); es decir, en la teoría de un milenio terrenal que había sido proclamado por Joaquín de Flora y sus seguidores. Y pide a la Providencia inmanente que «¡prosiga su paso imperceptible!... ¡Tienes que llevar contigo a tantos en tu eterno viaje [*Weg*]!, ¡tienes que cruzar tantos atajos!» Pues «el sendero [*Bahn*] mismo por el que la raza alcanza su perfección, cada hombre individual... debe haberlo recorrido antes» (Secs. 91-93).

Cuatro años antes, en *Los más antiguos documentos de la raza humana* (1776), Herder había traducido ya el relato bíblico del Edén, la caída y la restauración a su versión de historia universal; pues la historia escritural, decía él, aunque contada con una sencillez propia para niños, encarna la verdadera historia tanto de la raza humana entera como de cada miembro de la raza[6]. El estado de inocencia del hombre en el Edén significa aquella condición de libertad y paz que existió una vez bajo el mando absoluto de Dios. El comer del fruto del conocimiento del bien y del mal significa la primera conciencia que tiene el hombre de que posee un poder de elección entre alternativas mejores y peores; así interpretada, la caída coincide con el comienzo del pensamiento filosófico, en aquella etapa del desarrollo humano en que «el niño ya no es un niño, sino filósofo, metafísico y quizá casi granuja» (VII, 25). Esa primera caída fue también de la inocencia al estado de naturaleza, en que la «libertad» del hombre era equivalente a la libertad de los animales; es decir, los hombres se convirtieron en «esclavos del deseo, siervos de los sentidos» (VII, 113, 126-128). Pero «precisamente de ese veneno sacó Dios miel», pues todos los «castigos de Dios son beneficios». «Así Dios conduce, educa y desarrolla... en el desliz mismo de Adán el bienestar de la raza entera, y la continuación de la cadena de acontecimientos» que algún día terminará en aquel destino en que «la pobre oruga se convertirá de nuevo en mariposa en un Paraíso mejor» (VII, 118, 132).

En sus *Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad* (1784-1785), escritas después de la publicación del ensayo de Lessing, Herder alteró y expandió los detalles de ese esquema de la historia humana, en el que la doble caída del hombre (a la vez en la esclavitud del deseo sensual y el instinto y en la racionalidad) se mira como paso necesario hacia el bien más alto de una libertad, una calidad humana, un poder intelectual ganados y plenamente desarrollados. La historia humana queda especificada ahora como una *Bildungsgeschichte*: el «fin de nuestra existencia terrenal» es «la educación de la humanidad», en el curso de la cual «nuestra capacidad de razón tomará la forma de la razón; nuestros sentidos más finos, la del arte; nuestros instintos, la de la libertad y belleza genuinas; nuestros impulsos naturales, la del amor de la humanidad»[7]. En su condición presente el hombre vive «en dos sistemas de creación cruzados», pues es a la vez natural y racional, siervo y hombre libre, animal y hombre, y en esa «duplicidad de ser» es una creatura dividida que «está en contradicción consigo misma y con la tierra». Pero el destino del hombre es «ganar para sí por la práctica aquel grado de luz y certidumbre por cuyo medio, bajo la guía de su Padre, puede llegar a ser un hombre libre noble por su propio esfuerzo; y llegará a serlo» (XIII, 189-191, 194-196).

Immanuel Kant, que reseñó las *Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad* en 1785, produjo al año siguiente su propio ensayo sobre *El origen conjetural de la historia del hombre.* Previniéndonos sobre la

incertidumbre intrínseca de tal historia conjetural, basada, como es necesario, en una unión de la imaginación especulativa y el razonamiento a partir de la experiencia humana, Kant dice que se valdrá de la historia que se encuentra en el Libro del Génesis como de «un mapa», y nos pide que sigamos el texto bíblico «paso a paso» a fin de ver «si el camino que emprende la filosofía según los conceptos coincide» con el relato de las Escrituras[8]. El estado original del hombre, según dice el texto bíblico, fue efectivamente inocente pero en los hechos conceptuales era ésta la inocencia de la ignorancia y de la absoluta obediencia al «instinto, esa voz de Dios». «Mientras el hombre inexperimentado obedeció a ese llamado de la naturaleza, le iba bien.» Pero pronto despertó la razón humana y le ofreció la posibilidad de una elección libre entre alternativas infinitas; y «una vez probada esa condición de libertad, se hizo imposible para él regresar a la condición de servidumbre bajo el dominio del instinto». La razón le abrió también al hombre la visión que mira más allá del momento presente para anticipar un plan para el futuro; impuso por consiguiente en él la necesidad de trabajar y le dio el conocimiento de la muerte, además del conocimiento del bien y el mal (que, interpretado como su equivalente conceptual, es la conciencia de que tiene libertad de elección entre alternativas buenas y malas). La historia del Jardín del Edén y de su pérdida se convierte así, en la perspectiva de Kant, en la versión de un como-si, en forma imaginativa, de una probable verdad histórica: el desarrollo de su facultad racional sacó al hombre «de la condición inofensiva y segura del niño protegido, como si lo sacara de un jardín que satisfacía sus necesidades sin esfuerzo de su parte, y lo arrojara al ancho mundo, donde le esperaban tantas tristezas, penalidades y males desconocidos». En el futuro el hombre añorará a menudo «un Paraíso, criatura de su imaginación», pero entre él y «ese lugar imaginado de felicidad, campea», como el ángel bíblico que guarda la puerta, la «irresistible compulsión de la razón», [que] no le permite regresar a aquella condición de crudeza y simplicidad fuera de la cual le ha arrastrado» (VIII, 111-115).

Así pues, lo que en la forma narrativa bíblica está «representado» como «la salida del hombre... del Paraíso» fue en los hechos históricos su «paso... de la tutela del instinto a la condición de la libertad» (VIII, 115) —el fardo de la libre elección en el conocimiento del bien y del mal—. Y Kant se enfrenta expresamente a la cuestión, que había planteado dramáticamente Rousseau, de si ese desarrollo histórico fue una ganancia o una pérdida, un progreso o una declinación. Su respuesta, de manera característica, es en la forma de una antinomia: es a la vez una ganancia y una pérdida, según la perspectiva que tomemos. (Es el paso tácito de Rousseau de una perspectiva a otra, observa Kant, la que explica que sus valoraciones diferentes de la naturaleza en cuanto opuesta a la cultura parezcan contradictorias.) Desde el punto de vista del hombre individual, la sustitución del comportamiento instintivo por el pensamiento racional,

que abrió la posibilidad del libre albedrío e inauguró así los deberes y prohibiciones morales, llevó inevitablemente a «males, y —cosa peor aún, en asociación con la razón refinada— a vicios que eran enteramente ajenos a la condición de ignorancia, y por consiguiente de inocencia». Para un individuo, por tanto,

> el primer paso fuera de esa condición era, del lado moral, una caída, y del lado físico el resultado de esa caída era una multitud de males en la vida (consiguientemente, un modo de castigo) nunca antes conocidos.

Pero si tomamos el punto de vista de la raza humana como un todo, la emergencia fuera del estado de naturaleza y de instinto y el paso a la cultura y a la razón aparece como una ganancia, no una pérdida. Pues el «destino» de la raza «no consiste sino en un progreso hacia la perfección», en el que la transgresión del hombre hacia la racionalidad era el primer paso indispensable.

> [El individuo] por consiguiente tiene motivos para asignar todos los males que sufre y todo lo malo que efectúa a su propia culpa, pero al mismo tiempo, como miembro del todo —de la raza humana— tiene motivo para admirar y ensalzar la sabiduría y el ordenamiento de los medios hacia el fin del arreglo total.
>
> (VIII, 115-116)

La teodicea secular de Kant es pues una teodicea de males privados, beneficios públicos. El mal y el sufrimiento humanos se justifican según un modo de pensar que en otro lugar él llamó «quiliasmo filosófico»; es decir, concibiéndolos como condiciones inevitables del progreso del hombre hacia una alta civilización última, predicha sobre fundamentos puramente empíricos, que Kant identifica como el equivalente secular de la fe cristiana en un milenio por intervención divina[9]. En una frase casual, Kant plantea la cuestión de una manera que apunta hacia la dialéctica del proceso histórico que pronto desarrollarían sus contemporáneos más jóvenes. El curso de la historia, en términos de Rousseau, ha sido desde el estado de naturaleza hasta el estado de cultura o «arte»; en nuestra etapa presente, dice Kant, las tendencias de la naturaleza sobreviven en una condición de «ruptura» [*Abbruch*] y «conflicto» con las exigencias opuestas de la cultura; esta división y oposición se resolverán sin embargo algún día en una tercera etapa más alta, en la que (según está implicado en la terminología) habrá un regreso a la condición natural inicial, pero sin pérdida de los valores intermedios de la etapa de arte. En palabras de Kant, la oposición sobrevivirá «hasta que el arte perfecto se haga otra vez naturaleza [*bis vollkommene Kunst wieder Natur wird*], que es la meta última del destino moral de la raza humana» (VIII, 117-118).

* * *

En la época pues en que Schiller daba conferencias en Jena como profesor de historia en 1790, tenía un amplio y distinguido precedente para su tratamiento conjetural de la historia en *Algo referente a la primera sociedad humana, según la guía de los registros mosaicos.* No hay mucha novedad sustancial en el ensayo de Schiller —hasta su subtítulo, «La transición del hombre hacia la libertad y la humanidad», coincide con los acentos principales de Kant y Herder—, pero en su breve sección introductoria, al hacer explícito y detallado lo que sus predecesores habían implicado al pasar, volvió a dar forma al esquema y reformuló el proceso de la historia universal. Cuando fue introducido en el mundo, dice Schiller, el hombre era enteramente criatura del instinto, como lo son todavía los «animales irracionales», y, colocado en un clima suave y fructífero, lo miraba todo con «ojos felices» y «espíritu alegre». Pero el hombre tenía que cumplir su destino convirtiendo el comportamiento instintivo (en el que su inclinación se traduce inmediatamente en acción) en «actos de libertad y moralidad», en los que tiene que considerar y escoger entre alternativas bajo la regla de una ley moral. La rebelión del hombre contra «la voz de Dios en el Edén, que le vedaba el árbol del conocimiento» ha de interpretarse pues en términos naturalistas como «una caída [*Abfall*] desde su instinto, y por ende como la primera manifestación de su actividad autónoma, la primera aventura de su razón, el comienzo de su existencia moral». Obligado por un impulso interior, del que él mismo era consciente, el hombre «se liberó del ronzal de la naturaleza... y se lanzó al loco juego de la vida, se adentró en el camino [*Weg*] peligroso hacia la libertad moral».

El curso de conjunto de la historia, indica claramente Schiller, puede figurarse como un viaje circular fuera del paraíso y de regreso al paraíso —es decir, a una condición futura en la que la acción libre y racional de acuerdo con la ley moral se ha vuelto ella misma espontánea, por ende equivalente al comportamiento instintivo espontáneo de la condición original e indivisa del hombre:

> El hombre estaba destinado a aprender a buscar, por los medios de su propia razón, la condición de inocencia que había perdido ahora, y como espíritu libre y razonable, a regresar a aquel lugar del que había partido como una planta y una criatura del instinto: desde un paraíso de ignorancia y servidumbre había de abrirse paso, aunque fuera después de miles de años, hasta un paraíso de conocimiento y libertad; un paraíso donde obedecería a la ley moral en su corazón con la misma constancia con que en los comienzos había obedecido al instinto, y como las plantas y los animales siguen obedeciéndole.

En Schiller, además, el concepto de una caída o declinación histórica se ha amalgamado con la idea de progreso para dar a la historia una forma

espiral; pues la unidad consigo mismo a la que el hombre ha de volver no es sólo tan buena como la unidad que ha perdido; es mucho mejor. «El maestro del pueblo», dice Schiller, «tiene toda la razón en tratar este acontecimiento como una caída del hombre primordial... pues en lugar de una criatura inocente el hombre se convirtió en una criatura culpable, en lugar de un perfecto discípulo de la naturaleza en un ser moral imperfecto, en lugar de un dichoso instrumento en un desdichado artista». Pero «el filósofo», contrapuesto al maestro religioso, «tiene razón también en desear buena fortuna a ese importante paso de la naturaleza humana en general hacia la perfección» y en llamarlo «un paso de gigante de la humanidad», pues por él el hombre «puso por primera vez el pie en la escala que tras el transcurso de muchos milenios le llevará a convertirse en amo de sí mismo»[10].

El texto de Schiller deja claro que hasta ese portentoso concepto, que convierte el retorno circular del cristianismo neoplatónico en un ascenso espiral, es una traducción en sus términos filosóficos de un concepto teológico tradicional: la paradoja de la *felix culpa.* Según esa antigua y persistente doctrina, el pecado primordial de Adán fue una afortunada caída porque de ese mal viene un bien mayor: «Felix ruina», como exclamó San Ambrosio, «quae reparatur in melius!»[11]. En la versión sucinta de esa paradoja expresada por Adán en *El paraíso perdido,* no sólo fue su caída la condición esencial de la Encarnación, y por ello la demostración de la abundante gracia de Dios, sino también de la final recuperación por el elegido de un paraíso que será una gran mejora respecto del paraíso que perdió Adán. Pues en Su Segunda Venida, dice a Adán el Arcángel Miguel, Cristo premiará

A sus fieles
Y los tendrá en bienaventuranza,
Ora en el Cielo ora en la Tierra, pues la Tierra
Entonces será Paraíso, lugar con mucho más dichoso
Que éste de *Edén,* y mucho más dichosos días*.

A lo cual Adán, como Kant preguntando si la caída del instinto a la razón fue ganancia o pérdida para el hombre, queda suspenso en una antinomia de perspectivas contradictorias

Estoy todo dudoso
De si he de arrepentirme ahora del pecado
Que hice y ocasioné, o he de alegrarme

* His faithful, and receive them into bliss,
Whether in Heav'n or Earth, for then the Earth
Shall all be Paradise, far happier place
Than this of *Eden,* and far happier days.

Más mucho, que bien mucho mayor de aquí vendrá,
Más gloria para Dios, más buena voluntad
De Dios hacia los hombres,
Y habrá la gracia de exceder la ira*[12] (v.)

En la versión secular que da Schiller de la caída afortunada, todas esas dudas se disipan: «Esta caída [*Abfall*] del hombre desde el instinto —que indudablemente trajo el mal moral a la creación, pero sólo a fin de hacer posible con ello el bien moral— es, sin ninguna contradicción, el acontecimiento más afortunado y más grande de la historia de la humanidad»[13].

Los escritos posteriores de Schiller son variantes, aunque cada vez con más distinciones y más elaboración dialéctica, sobre este paradigma de un retorno circular que es también un avance. El diseño es visible en la estrategia característica del pensamiento propio de Schiller, que (como observan los profesores Wilkinson y Willoughby en su excelente edición de las *Cartas estéticas*) en su «movimiento de conjunto... no es lineal sino circular»[14], así como en la manera en que enfoca a la vez el curso de la historia universal humana y de cada vida individual. Y entre sus añadidos al diseño que había esbozado en *La primera sociedad humana* destaca una descripción explícita y detallada del estado inicial del hombre como un estado de simple auto-unidad, que ha caído en la multiplicidad, la fragmentación y la oposición, pero en su estado dividido contiene una dialéctica intrínseca que empuja hacia una unidad más alta que incorporará la multiplicidad intermedia y resolverá todos los conflictos.

La estructura de la obra de Schiller *Sobre la educación estética del hombre* (publicada en 1795) es notablemente intrincada. Empieza con una serie de expresiones parciales de oposiciones y resoluciones, que quedan subsumidas en una sucesión de expresiones más comprensivas, para incorporarse finalmente en una síntesis de todas las síntesis parciales. En su historia de la cultura como proceso educativo de la humanidad, reconocemos sin embargo ciertos rasgos familiares. El hombre empezó sujeto a la naturaleza bajo «el dominio de la ciega necesidad», de la cual pasó a la libertad en el uso de su intelecto analítico y el ejercicio de la elección, pues «en el proceso de la civilización» todos los hombres «deben caer lejos de la Naturaleza por el abuso de la Razón antes de que puedan regresar a ella por el uso de la Razón». En el transcurso de ese retorno, sin embargo, la razón «debe cuidarse de dañar la variedad [*Mannigfaltigkeit*] de la Naturaleza», pues debe efectuar una unidad más alta bajo el modo

---

* Full of doubt I stand,
Whether I should repent me now of sin
By mee done or occasion'd, or rejoice
Much more, that much more good thereof shall spring,
To God more glory, more good will to Men,
From God, and over wrath grace shall abound.

de la totalidad del carácter [*Totalität des Charakters*]»[15]. El modo más alto de totalidad alcanzado hasta ahora por el hombre, después de su división inicial dentro de la naturaleza humana, fue la cultura de la Grecia clásica. Pero si «la Naturaleza omniunificadora» dotó a Grecia de su forma característica, es el «Intelecto omnidivisor» el que da al hombre moderno su naturaleza fragmentada (pp. 31-33).

Schiller tenía a la mano una formulación incisiva y detallada de la división que es inherente a las disposiciones económicas y sociales de una época cada vez más industrial y comercial. A mediados del siglo XVIII el filósofo escocés y sociólogo pionero Adam Ferguson había crecido en una región del Perthshire donde muy pocas millas separaban a la compacta comunidad de clan de sus Tierras Altas nativas, de la sociedad comercial desarrollada de las Tierras Bajas de Escocia. Ya en 1767, en su notable *Essay on the History of Civil Society* [Ensayo sobre la historia de la sociedad civil], Ferguson apuntaba el precio que el hombre y la sociedad civilizados tienen que pagar —en división, en aislamiento, en conflicto y en distorsión psicológica— por la eficacia y la afluencia que se hacen posibles por obra de la motivación de la ganancia y de la creciente división del trabajo y especialización de la función en la economía manufacturera y comercial. En oposición a la integridad de la comunidad que se da en una sociedad ruda, dice Ferguson, en el «estado comercial» moderno

> se encuentra a veces al hombre como un ser desligado y solitario: ha encontrado un objeto que lo lanza a la competencia con sus semejantes, y trata con ellos como con su ganado y su tierra, en nombre del provecho que le traen. La poderosa máquina que suponemos que ha formado la sociedad tiende solamente a lanzar a sus miembros a la división, o a proseguir sus intercambios después de que se han roto los lazos del afecto[16].

La división de los papeles económicos, aunque necesaria para la eficacia acrecentada, resulta en la división de las clases sociales entre una reducida *élite* y un vasto número de trabajadores deprimidos (p. 186); y la división del trabajo, aunque efectúa un inmenso aumento de la productividad, hace del obrero industrial un autómata sin espíritu: «Los fabricantes, consiguientemente, donde más prosperan es donde se consulta menos el espíritu, y donde el taller puede... considerarse como una máquina, cuyas partes son hombres» (pp. 182-183). Y dividir las funciones sociales primarias entre clases especializadas es fragmentar el espíritu individual: «Separar las artes que forman al ciudadano y al hombre de estado, las artes de la política y de la guerra, es una tentativa de desmembrar el carácter humano y destruir las artes mismas que intentamos mejorar» (p. 230).

Schiller conocía y admiraba mucho los escritos de Ferguson[17]. En su sexta *Carta estética*, asimiló los análisis sociológicos de Ferguson, junto

con declaraciones conexas de Rousseau y de Herder, con su propia compleja dialéctica de la historia humana, y las desarrolló en lo que sigue siendo un diagnóstico clásico de los males de la sociedad moderna en términos de división, fragmentación, aislamiento, conflicto y distorsión. Aplica este análisis al espíritu del individuo, a las relaciones entre individuos y entre clases, y también a cada institución social, industrial y política. En nuestra sociedad los individuos son «fragmentos» de un todo y «podríamos casi sentirnos tentados a afirmar que las diversas facultades aparecen como separadas en la práctica como están distinguidas en la teoría de los psicólogos y vemos... clases enteras de hombres que no desarrollan sino una parte de sus potencialidades». Con las «divisiones más marcadas entre las ciencias» y la «separación más rigurosa de los rasgos y ocupaciones... la unidad interna de la naturaleza humana quedó también dividida, y un conflicto desastroso puso en oposición sus poderes armoniosos». En el lugar de un sistema «orgánico» de gobierno tenemos «un ingenioso mecanismo de relojería, en el cual, gracias al agregado de partes innumerables pero sin vida, se asegura una manera mecánica de vida colectiva». «El Estado y la Iglesia, las leyes y las costumbres quedaron ahora partidos; el goce se separó del trabajo, los medios del fin, el esfuerzo de la recompensa»; mientras tanto, «duraderamente encadenado a un solo pequeño fragmento del Todo, el hombre mismo pasa a no ser sino un fragmento». «El Estado sigue siendo para siempre un extraño para sus ciudadanos», y finalmente «la sociedad positiva empieza... a desintegrarse en un estado de moralidad primitiva»; mientras que el espíritu de los negocios, habiéndose habituado a «juzgar toda experiencia por un fragmento particular de experiencia», trata «de hacer que las reglas de su propia ocupación se apliquen indiscriminadamente a todas las demás» (pp. 33-39).

«Fue la civilización [*Kultur*] misma», anuncia dramáticamente Schiller, «la que infligió esa herida al hombre moderno» (p. 33). Pero *(O felix divisio!)* la autodivisión y la «especialización fragmentaria de los poderes humanos» por lo cual «los individuos... sufren bajo la maldición de ese propósito cósmico» es el camino indispensable hacia un bien genérico mayor, pues «por poco que puedan beneficiarse los individuos de esta fragmentación de su ser, no había otro camino por el que la especie como un todo pudiera haber progresado». Si proseguimos en el único camino de progreso abierto al hombre civilizado, el camino cultural de bajada resultará ser el camino de regreso y de subida. «Debe estar abierto a nosotros para restaurar por medio de un Arte más alto [*eine höhere Kunst*] la totalidad de nuestra naturaleza que las artes mismas han destruido [*welche die Kunst zerstört hat*]» (pp. 39-43).

Este arte más alto resulta ser el arte de lo bello, o sea las bellas artes. Schiller inaugura así el concepto del papel cardinal del arte, y de la facultad imaginativa que produce el arte, como los agentes reconciliadores y unificadores en un mundo mental y social en desintegración hecho de

fragmentos mutuamente ajenos y en guerra —concepto que llegó a ser un artículo central de la fe romántica, manifestado en diversas formulaciones por pensadores tan distintos como Schelling, Novalis, Blake, Coleridge, Wordsworth y Shelley—. Esa función unificadora del arte, Schiller la expone por medio de una compleja sarta de razonamientos que implican una oposición inicial del *Formtrieb* y el *Stofftrieb*, que quedan unidos y reconciliados (según la versión típica de Schiller de lo que se convertiría en el procedimiento dialéctico de la época) en una tercera cosa, el *Spieltrieb*, cuyo fenómeno correlativo es la belleza. La belleza une «la libertad» y «la suprema necesidad interior» en una «armonía de leyes», no por «la exclusión de ciertas realidades, sino en la absoluta inclusión de todas las realidades». La belleza es también un «estado medio» que une los contrarios «diametralmente opuestos» de la materia y la forma, la pasividad y la actividad.

> La belleza une esas dos condiciones opuestas y así destruye la oposición [*hebt also die Entgegensetzung auf*]. Sin embargo, puesto que ambas condiciones siguen siendo permanentemente opuestas una a la otra, no hay otra manera de unirlas sino destruyéndolas [*als indem sie aufgehoben werden*]... Ambas condiciones desaparecen totalmente en una tercera sin dejar ningún rastro de división tras de sí en la nueva totalidad que ha quedado hecha.
>
> (pp. 123-125)

En este pasaje Schiller introduce el uso de *aufheben* en el múltiple sentido dialéctico (que Hegel se anexó más tarde) en el que significa a la vez la anulación y la preservación, y sugiere también la elevación, de los contrarios en una síntesis o tercera cosa.

En las *Cartas estéticas* de Schiller la larga historia de la civilización se enfoca como el viaje educativo de la raza humana, por el que debe pasar también cada individuo si ha de completar su educación hasta la madurez. La ruta lleva a través de tres etapas principales, desde lo natural a través de lo estético hasta una tercera cosa, un estado moral que preservará los valores tanto de la naturaleza como de la estética:

> Podemos distinguir pues tres diferentes momentos o etapas de desarrollo a través de los cuales tienen que pasar [*durchlaufen müssen*] tanto el individuo como la especie en cuanto totalidad, inevitablemente y en un orden definido, si han de completar el ciclo completo de su destino [*Kreis ihrer Bestimmung*]... El hombre en su estado físico sufre meramente el dominio de la naturaleza; se emancipa de ese dominio en el estado estético, y adquiere el dominio sobre él en el moral.
>
> (p. 171)

El segundo ensayo importante e inmensamente influyente de Schiller sobre la estética, *Sobre la poesía ingenua y sentimental* (1795), está con-

trolado por ideas similares y despliega variaciones sobre un diseño similar del desarrollo y el destino humanos. El intenso sentimiento que tenemos por el mundo inanimado y los paisajes, por los niños, las gentes rurales y los aborígenes, revela nuestra atracción hacia la naturaleza «ingenua» y expresa nuestro reconocimiento de que todos esos ejemplos manifiestan una «existencia de acuerdo con sus propias leyes, su necesidad interna, su unidad externa consigo misma». Ese es el lugar de donde el hombre salió al largo camino de la civilización, y al que un día habrá de retornar:

> Son lo que fuimos; son lo que habremos de volver a ser. Fuimos, como ellos, naturaleza, y nuestra cultura nos llevará, por el camino [*Weg*] de la razón y la libertad, de vuelta una vez más a la naturaleza[18].

En este ensayo la insistencia de Schiller es en el corte primario en la unidad del espíritu consigo mismo que convierte la conciencia no personal en conciencia personal o autoconciencia —el percibirse la persona como ser distinto del objeto que percibe, y la intervención de la reflexión y la elección entre el instinto y la acción—. Así el poeta «ingenuo», que es «pura naturaleza», compone no por reflexión y regla, sino por una necesidad interior, como «una unidad sensual indivisa, y como un todo armonizador» (p. 504). El poeta sentimental, o característicamente moderno, por otra parte esta dividido de sí porque es autoconsciente, y así, compone percatándose de la multiplicidad de las alternativas, representa de manera característica no el objeto mismo, sino el objeto en el sujeto. Se enfrenta siempre a «dos ideas o sentimientos en conflicto, con lo efectivo como límite y con su idea como infinito»; y al leer su poesía, nuestro espíritu está «en un estado de tensión y oscila entre sentimientos en conflicto» (pp. 509, 543).

Si el camino de la civilización y la cultura se mira como un doloroso viaje por la autodivisión y el conflicto interior, los sinsabores del viajero evocan inmediatamente las figuras del exilio y la nostalgia, que Schiller incorpora en una forma variante de la parábola del Hijo Pródigo. En los comprensibles estados de ánimo de opresión,

> no vemos en la naturaleza no-racional sino una hermana más afortunada que se quedó en la casa de su madre, de la que nosotros salimos intempestivamente a una tierra ajena en la arrogancia de nuestra libertad. En el momento en que empezamos a sentir la opresión de la cultura, deseamos con dolorosa añoranza volver a casa, y escuchar, alejados en el país extraño del arte, la conmovedora voz de la madre. Mientras fuimos meros hijos de la naturaleza, éramos a la vez felices y perfectos; nos hemos hecho libres, y hemos perdido ambas cosas.

Pero, dice Schiller, no se puede volver. Tenemos que seguir adelante hacia una unidad última que no es simple sino completa y no es una condición que hemos heredado sino que hemos ganado.

> Lucha por la unidad, pero no la busques en la uniformidad; lucha por el reposo, pero por medio del equilibrio y no de la cesación de tu actividad. Esa naturaleza que envidias en lo no-racional es indigna de tu respeto o de tu añoranza. Ha quedado a tu zaga, debe quedar para siempre a tu zaga.
>
> (pp. 494-495)

En el ensayo de Schiller, como en la tradición cristiana, la figura del viajero nostálgico del hogar es intercambiable con la nostalgia del hombre por «un paraíso, un estado de inocencia, una edad de oro». Además, la analogía de la vida y la civilización como un viaje deja ver fácilmente su coincidencia con la de la vida y la civilización como proceso de educación para la madurez. Schiller exhorta al poeta moderno a «no llevarnos de regreso a nuestra infancia» sino «llevarnos adelante hasta nuestra mayoría de edad, a fin de permitirnos sentir la armonía más alta que recompensa al luchador y bendice al conquistador. Que se imponga a sí mismo la tarea de un idilio... que llevará a la humanidad, para la que el camino de regreso a la Arcadia está para siempre cerrado, adelante hacia el Elisio» (pp. 537-542).

El camino del poeta, el del individuo y el de la raza se imaginan así por igual como un viaje circular desde la autounidad a través de múltiples tomas de conciencia hasta regresar a esa unidad. La unidad que buscamos al final es sin embargo más alta que la unidad que abandonamos al principio —infinitamente más alta, como descubrimos ahora, de tal manera que aunque siempre podemos acercarnos más a ella, nunca podemos alcanzarla del todo—:

> Ese camino [*Weg*] por el que viajan los poetas modernos es el mismo que debe tomar la humanidad, colectivamente y en cuanto individuos. La naturaleza lo constituye en unidad consigo mismo; el arte lo divide y lo parte en dos; a través del Ideal regresa a la unidad. Pero como el Ideal es un infinito que no puede alcanzar nunca, el hombre cultivado no puede pues hacerse perfecto nunca bajo ese modo, como puede el hombre natural bajo el suyo... La meta por la que se esfuerza el hombre por medio de la cultura es sin embargo infinitamente más alta que la que alcanzaría por medio de la naturaleza. Esta última realiza su valor por la realización absoluta de una finitud, la otra alcanza su valor gracias a la aproximación a una grandeza infinita... En la medida en que la meta final de la humanidad no puede alcanzarse sino por semejante progreso, y en que [el hombre natural y el artista natural] no pueden progresar de otra manera sino cultivándose, y por consiguiente pasando a ser del otro tipo, está fuera de cuestión cuál de los dos, respecto de esa meta final, merece el estatuto más alto.
>
> (pp. 505-506)

La meta del viaje profano del hombre, como la ciudad celestial del viandante cristiano, queda en algún lugar alejado de este mundo: pero la meta

ha quedado ahora para siempre inaccesible gracias a una visión que limita las posibilidades humanas a este mundo finito. En los términos de la metafísica moral de Kant, que Schiller había asimilado, las exigencias infinitas del ego noumenal del hombre lo empujan a lo largo de «un progreso interminable desde las etapas inferiores hacia las superiores», hacia un fin del que está inexorablemente separado por los lazos finitos de su ego fenomenal. O en los términos de Fichte en *La vocación del estudioso*, «la meta última del hombre... es radicalmente inalcanzable», de tal manera que «su camino hacia ella tiene que ser interminable» —es decir, puede tan sólo «aproximarse a esa meta hasta el infinito»—. El resultado de esta manera de pensar es que la meta del viaje de la vida se sitúa en la experiencia del viaje mismo. Tal como lo expresa Schiller en sus *Cartas estéticas*: «A los ojos de la Razón que no conoce límites, la Dirección es a la vez el Destino, y el Camino está completo desde el momento en que es hollado».

El mantenimiento de la confianza en las aspiraciones humanas a las que ningún objeto mundano es adecuado, junto con la falta de fe en la realidad de todo objeto de las aspiraciones humanas más allá de los que no pueden satisfacerle —tal es la paradoja que se encuentra tras la formulación de lo que se convirtió en una prominente norma romántica: la elevación de lo ilimitado por encima de lo limitado, el establecimiento del punto de mira propio del hombre como un *Streben nach dem Unendlichen* y la medida de la dignidad y la grandeza humanas por la discrepancia misma entre su infinito amago y su asimiento finito. Para decirlo con palabras de Hölderlin en un esbozo temprano del *Hiperión*: «Ninguna acción, ningún pensamiento puede alcanzar la vastedad de tu deseo. Esa es la gloria del hombre, que nada le basta nunca». En la versión de Wordsworth en *El preludio*, la «gloria» del alma humana es que «nuestro hogar / Está en la infinitud» y por consiguiente en «algo que para siempre está a punto de ser»; y en la aplicación extrema de Blake en *There Is No Natural Religion* [No hay religión natural]. «Lo limitado es despreciado por su poseedor... Menos que el Todo nunca satisfará al Hombre.» Aplicada, como la aplica Schiller en su ensayo *Sobre la poesía ingenua y sentimental*, al terreno de la estética tanto como al de la moral, esa norma se convierte en la preferencia por la tentativa imposible de alcanzar una meta artística que está más allá de la capacidad humana, por encima del logro perfecto de una meta accesible por ser finita. Coleridge expresa así esa inversión del ideal clásico: en Sófocles, por ejemplo, «una completud, una satisfacción, una excelencia en las que el espíritu puede descansar», mientras que en Shakespeare hay «una insatisfacción, o una falla de la perfección, pero tan prometedora de nuestro progreso, que no la cambiaríamos por el reposo del espíritu que se demora en las formas de la simetría asintiendo con admiración a la gracia»[19].

2. La filosofía romántica y el alto argumento romántico

Después de Kant y Schiller, para los filósofos alemanes empezó a ser un procedimiento de cajón mostrar que la historia y el destino seculares del hombre son congruentes con la historia bíblica de la pérdida y futura recuperación del paraíso; interpretar esa historia como una representación mítica del alejamiento del hombre de la felicidad de la ignorancia y su entrada en las múltiples autodivisiones y conflictos que acompañan a la emergencia de la autoconciencia, de la decisión libre y del intelecto analítico; equiparar la caída, interpretada así, con el comienzo de la propia filosofía especulativa; y valorar la caída como una afortunada autodivisión, porque era el primer paso necesario en el viaje educativo gracias al cual el hombre pensante y luchador gana el camino de vuelta a su perdida integridad, a lo largo de una ruta que parece una regresión pero es en realidad una progresión.

Escribiendo a Jacobi sobre su propia *Wissenschaftslehre*, Fichte declaraba que la preocupación exclusiva del hombre por el pensamiento práctico dejó su lugar a la filosofía especulativa cuando distinguió entre el ego particular o individuo empírico y el «Ego absoluto» o «puro» que, cuando queda establecido como subsistente fuera de todos los individuos, es equivalente a lo que se ha llamado tradicionalmente «Dios». El comienzo de esta filosofía especulativa fue la caída metafísica del hombre:

> Si la humanidad no hubiera probado nunca esa fruta prohibida, podría haber prescindido de la filosofía. [Pero una tendencia innata hacía inevitable ese paso] y el primer hombre que planteó la cuestión sobre el ser de Dios rompió los límites, convulsionó a la humanidad en sus más profundos cimientos y se lanzó a un conflicto consigo mismo que no ha sido zanjado todavía y que sólo puede zanjarse mediante un audaz avance hasta aquel punto supremo desde el cual lo especulativo y lo práctico aparecen unidos en una sola cosa. Empezamos a filosofar gracias al orgullo, y así destruimos nuestra inocencia; descubrimos nuestra desnudez, y desde entonces filosofamos por la necesidad de nuestra redención[20].

Unos diez años más tarde Fichte se propuso deducir la totalidad de la historia universal a partir de «la unidad de un primer principio», procediendo «puramente como filósofo» —o sea, «sin prestar ninguna atención a ninguna experiencia, y absolutamente *a priori*»—. Su punto de partida consiste en establecer la idea de un «plan mundial», que consiste en que «la meta de la vida de los hombres en la tierra» es alcanzar un «estado final» en el cual «ordenarán todas sus relaciones con libertad según la razón». A partir de esta premisa Fichte deduce cinco épocas necesarias en la historia de la especie humana, que avanza desde la etapa de «el dominio incondicional del instinto sobre la razón» hasta la final «época del arte de

la razón [*Vernunftkunst*]». Pero este drama en cinco actos de historia deducida lógicamente resulta coincidir con las cinco etapas de la teología cristiana, desde «el estado de inocencia de la raza humana» hasta «el estado de justificación y santificación cumplidas»; y esas diversas etapas constituyen además estaciones en el camino del viaje circular del hombre desde un paraíso no ganado hasta un paraíso que tenemos que ganar:

> Pero el viaje [*Weg*] colectivo, que, según este punto de vista, la humanidad prosigue aquí abajo, no es otro que un camino de regreso a aquel punto en el que se encontraba en el comienzo mismo, y no tiene más meta que la de regresar a su origen. Sólo que la humanidad tiene que hacer ese viaje por su propio pie; por su propia fuerza tiene que hacerse de nuevo lo que fue un día sin esfuerzo de su parte, y por ese propósito mismo abandonó un día esa condición... En el paraíso (para utilizar una imagen bien conocida), en el paraíso de la acción recta y del ser recto, sin conocimiento, trabajo ni arte, el hombre se despierta a la vida. Pero apenas ha reunido el valor para atreverse a conducir su propia vida cuando aparece el ángel con la espada de fuego de la obligatoriedad de lo justo y lo expulsa del asiento de su inocencia y su paz... hasta que, por el esfuerzo y el conocimiento, construye para sí su paraíso según el modelo del que ha perdido[21].

Schelling inauguró su carrera filosófica a los diecisiete años de edad con una tesis de maestría en latín *Sobre el origen de los males humanos en la más antigua filosofía del Génesis, capítulo III* (1792). Sus frecuentes referencias a los escritos de Lessing, Herder y Kant sobre los comienzos de la cultura revelan la tradición que está siguiendo. El relato bíblico de la caída del hombre es un mito que encarna la verdad filosófica bajo el disfraz de una narración histórica. Filosóficamente hablando, el Edén, como el mito pagano equivalente de una edad de oro, representa el dominio de la naturaleza en el interior del hombre (sus sentidos, su instinto y el imperio de la necesidad). De ese estado de naturaleza el hombre fue sacado por la urgencia de su razón que, distinguiendo entre el bien y el mal, estableció la posibilidad de la libertad de la voluntad. La caída fue de la inocente ignorancia al conocimiento, y de la feliz obediencia al instinto, a la miseria de verse confrontado con múltiples elecciones morales; y esa división primordial entre los impulsos del *homo sensibilis* y las exigencias del *homo intelligibilis* nos pone «en una extraña discordia» en la que «estamos en disputa interior con nosotros mismos»[22]. Sin embargo, incluso si pudiéramos regresar al Edén no escogeríamos regresar (p. 32). Pues los males de la condición humana, filosóficamente considerados, llevan a grandes bienes, puesto que gracias a esos males «la raza humana es educada, por decirlo así» para el logro de su meta última, cuando, «para expresar el asunto en una palabra, vuelvan los tiempos al oro de su primer ser... pero ahora únicamente bajo la guía y el cuidado de

la razón»[23]. Cinco años más tarde, después de la publicación de las *Cartas estéticas* de Schiller y de su *Sobre la poesía ingenua y sentimental*, Schelling desarrolló el concepto del mal como esencialmente división y conflicto, tanto dentro del hombre como entre el hombre y la naturaleza, y valoró la división inicial del hombre como una caída afortunada que lo puso en movimiento en lo que él consideraba ahora como un curso espiral hacia el mayor bien de una unidad merecida, que es una síntesis donde todas las divisiones quedan *aufgehoben*. El hombre, luchando por hacerse libre, dejó «el estado (filosófico) de naturaleza» en el que «era todavía uno consigo mismo y con el mundo que le rodeaba», y su separación inicial llevó a una fragmentación progresivva de «el hombre entero». «La reflexión pura es por tanto una enfermedad espiritual... es un mal». Desde el punto de vista de la «filosofía genuina», sin embargo, es «un mal necesario» porque es un medio inevitable por el cual el hombre «como un conquistador, y gracias a su propio mérito», puede regresar a sabiendas a su condición perdida, pero originalmente ignorante, de unidad consigo mismo y con la naturaleza exterior. Pues la reflexión filosófica

> empieza con aquella separación original para unir de nuevo por medio de la libertad lo que había estado unido de manera original y necesaria en el espíritu humano; es decir, a fin de anular [*aufzuheben*] esa separación para siempre[24].

Hegel ofreció una elaborada exposición de la consonançia entre el relato en las Escrituras de la caída del hombre y la visión filosófica del desarrollo de la intelección y la cultura, en el curso de las conferencias con que completó el esbozo de la lógica en su *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. De los tres métodos para distinguir la verdad, dice, el de la mera «experiencia» o «conocimiento inmediato» incluye «todo lo que los moralistas califican de inocencia»; pero los otros dos métodos, el de la «reflexión» y el de «la cognición filosófica deben dejar atrás esa armonía natural no buscada».

> En la medida en que tienen eso en común, los [dos] métodos que pretenden aprehender la verdad por medio del pensamiento puede considerarse naturalmente como parte y parcela del orgullo que lleva al hombre a confiar en sus propios poderes para el conocimiento de la verdad. Tal posición implica una ruptura radical, y, mirada bajo esa luz, puede considerarse como la fuente de todo mal y perversión: la transgresión original. Al parecer, por tanto, la única manera de reconciliarse y de reintegrarse a la paz es declinar toda pretensión a pensar y a saber[25].

«La leyenda mosaica de la Caída del Hombre», observa Hegel, «ha preservado una antigua pintura [*Vorstellung*] que representa el origen y las consecuencias de esa desunión» —un «Mythus vom Sündenfall» cuyo poder de

sobrevivencia durante miles de años es un signo de que incorpora un contenido que el filósofo «no puede permitirse descuidar»—. Procede a una interpretación circunstanciada del mito de la caída, donde los puntos centrales son que «la hora en que el hombre deja el camino del mero ser natural señala la diferencia entre él, agente autoconsciente, y el mundo natural»; que esa oposición entre la persona consciente y la naturaleza era una etapa necesaria hacia «la meta final del hombre»; y que el camino trazado por la historia de la cultura, no sólo en la raza sino «en cada hijo de Adán», es un circuito desde una autounidad instintual, que «es un don de la mano de la naturaleza», a través de la autooposición y la autodivisión, hasta una armonía más alta que «debe brotar del trabajo y el cultivo del espíritu».

> En su etapa instintiva y natural, la vida espiritual lleva el ropaje de la inocencia y de la sencillez confiada; pero la esencia misma del espíritu implica la absorción de esa condición inmediata en algo más alto. Lo espiritual... se hiende a sí mismo en la autorrealización. Pero esa posición de vida escindida [*Entzweiung*] tiene que ser suprimida a su vez [*ist... aufzuheben*], y el espíritu tiene que ganar por su acto propio su camino de vuelta hacia la concordia [*zur Einigkeit zurückführen*].

«El principio de la restauración», dice Hegel (haciendo eco patentemente a la figura de Schiller de que «fue la civilización misma la que infligió esa herida al hombre moderno»), «se encuentra en el pensamiento y sólo en el pensamiento. La mano que inflige la herida es también la mano que la cura»[26].

Así pues, para la época en que Heinrich von Kleist, escribiendo en 1810, formuló su famosa figura de la gran ruta circular de regreso al paraíso, no hacía sino resumir lo que se había convertido en uno de los lugares comunes filosóficos más familiares. Utiliza la figura para apoyar su paradoja (derivada de Schiller[27]) de que las marionetas, actuando por pura necesidad, muestran unas gracias inalcanzables por los bailarines humanos, puesto que estos últimos están inexorablemente autodivididos y son inevitablemente autoconscientes. La clave de esa disparidad entre la marioneta y el bailarín, dice el expositor, reside en una justa comprensión del tercer capítulo del Génesis:

> Hemos comido del árbol del conocimiento. Ahora el paraíso está cerrado con llave, y el ángel se alza tras de nosotros. Debemos viajar alrededor del mundo y ver si por ventura está abierto de nuevo en algún lugar del lado de allá...
>
> «Entonces, ¿tendremos que comer de nuevo del árbol del conocimiento, a fin de caer de nuevo en el estado de inocencia?»
>
> «Sin duda», contestó. «Ese es el último capítulo de la historia del mundo»[28].

* * *

La naturaleza, escribió Schelling en 1806, como autorrevelación del Absoluto o «Dios», es una identidad viva de unidad y multiplicidad, de lo infinito y lo finito, y conocerla como tal «es la única cosa que puede llamarse despertar»; toda otra manera de percibirla «es sueño, imagen, o el sueño extremo de la muerte [*Todesschlaf*]». ¿Cómo hemos de explicar entonces la pretensión de algunos filósofos de que la naturaleza aparece ante su conciencia «como un conjunto sin vida, finito y absoluto de particularidades»?

> No es en absoluto debido a su ciencia [*Wissenschaft*], sino enteramente debido a su culpa, por lo que existe para ellos tal mundo finito, y sólo puede adscribirse a su propia voluntad, que se desvió de la unidad en el deseo de hacerse autosuficiente... [Es ésta] una verdadera caída platónica del hombre, la condición en que se encuentra el hombre que sostiene que el mundo, que concibe como muerto, absolutamente plural y separado, es de hecho el mundo verdadero y efectivo... Hemos mostrado que el hecho de la existencia de semejante mundo en la conciencia de la humanidad está exactamente tan difundida como el hecho del pecado —en realidad, que es el hecho mismo del pecado—, y así como podemos redimirnos del pecado, así tampoco ese modo de conciencia es absolutamente necesario, irresoluble y eterno[29].

La tradición neoplatónica, que persistió desde los Padres de la Iglesia hasta los idealistas alemanes, y que equipara la caída desde el paraiso con una escisión de la unidad primordial, se encuentra detrás de la extraordinaria pretensión de Schelling de que la percepción de una naturaleza extraña y sin vida, correlativa de una *Zwiespalt* (p. 95) en el espíritu de quien la percibe, es resultado de la caída del hombre y constituye la naturaleza esencial del pecado mismo; y su pretensión correlativa de que la redención, «el último y supremo apaciguamiento y afinación [*Versöhnung*] de la cognición», es el estado de conciencia reunificada en el que «el mundo del pensamiento se convierte en el mundo de la naturaleza» (p. 32). Las declaraciones de Schelling se acercan a su vez a la tentativa de Wordsworth, anunciada en su Prospecto a *El recluso,* de «levantar al sensual de su sueño / De muerte» (p. 32) (compárese con el *Todesschlaf* de Schelling), proclamando una unión entre el espíritu y la naturaleza que restaurará un paraíso experiencial; arrojan también luz sobre la explicación de Coleridge de que el plan de Wordsworth había consistido en afirmar «Una Caída en algún sentido, como un hecho», y después presentar «un esquema de la Redención» que seré «una Reconciliación de esta Enemistad con la Naturaleza»[30].

Schelling, cuya gran influencia en el movimiento literario alemán se extendió por intermedio de Coleridge hasta Inglaterra, nos ayuda de otras

maneras a ver las relaciones del papel y el tema poéticos de Wordsworth con una tendencia general del pensamiento de su tiempo. Como muchos de sus contemporáneos, Schelling figuró la redención, el regreso de la humanidad a una unidad perdida, como un viaje de vuelta a casa; sin embargo, para su analogía favorita del viaje circular se volvió no hacia la Biblia, sino hacia una fuente pagana. Plotino, recordémoslo, había comparado el alma dividida en busca de su fuente unitaria con el viaje de Odiseo a Ilion y de regreso a «la Patria... de donde hemos venido, y allí está el Padre». En su *Idealismo trascendental* (1800), Schelling dice que la naturaleza «es un poema» que, si pudiéramos descifrar su mensaje secreto, se revelaría como «la Odisea del espíritu que, maravillosamente engañado, al buscarse a sí mismo huye de sí mismo», como sujeto que reconoce que es su propio objeto, en su propio producto más alto, el espíritu del hombre[31]. Para la época en que escribió *Filosofía y religión,* cuatro años más tarde, Schelling había asimilado una cantidad considerable de teología esotérica, especialmente de Boehme, a su sistema metafísico anterior. Establece ahora, dentro del sujeto-objeto indiferenciado que es el absoluto, una caída cósmica intemporal —una *Abfall* o *Abbrechen*— que es el equivalente metafísico de la creación del mundo fenomenal fragmentado, y que alcanza su límite en la «yoidad» [*Ichheit*] finita del hombre, «el punto de la extrema enajenación [*Entfernung*] respecto de Dios». Pero en ese punto mismo de extrema distancia empieza el proceso de redención o de regreso hacia la fuente. Schelling representa el curso general de la historia humana, concebida así, como un viaje circular que constituye la trama de una epopeya homérica:

> La historia es una epopeya compuesta en el espíritu de Dios. Sus dos partes principales son, primero aquella que representa la salida de la humanidad de su centro hacia su más extrema enajenación [*Entfernung*] respecto de su centro, y segundo, aquella que representa el regreso. La primera parte es, diríamos, la *Iliada*; la segunda, la *Odisea* de la historia. En la primera parte el movimiento era centrífugo, en la segunda se vuelve centrípeto... Las ideas, los espíritus, tenían que caer lejos de su centro e introducirse en la separación de la naturaleza, la esfera general de la caída, a fin de que más tarde, como cosas separadas, pudieran retornar a lo Indiferenciado y, reconciliados con ello, permanecer en ello sin perturbarlo[32].

Ahora la humanidad, escribe Schelling en *Las edades del mundo* (1811), espera al nuevo Homero que, hablando una vez más en el lenguaje indiviso de la mitología, pero de una mitología más alta que ha incorporado los descubrimientos de la filosofía moderna, cantará la nueva epopeya de una era reunificada. «¿Qué esconde la anunciada edad de oro cuando la verdad se vuelve otra vez fábula y la fábula verdad?» Como una oscura imagen, dormita en cada alma «el arquetipo» de «el comienzo primordial

de las cosas», y el poeta y el filósofo periódicamente «se rejuvenecen... sintiendo la unidad de su naturaleza». Los hombres no han sido capaces hasta ahora de sostener «ese estado de visión», pues «lo que estaba indivisiblemente junto en el origen se despliega y se esparce pieza a pieza en esta vida presente». Ahora, sin embargo,

> después de largas errancias, [la ciencia sistemática de la filosofía] ha recobrado la memoria de la naturaleza y de la antigua unidad de la naturaleza con el conocimiento... Los pensamientos más suprasensibles reciben ahora el poder físico y la vida, e inversamente, la naturaleza se convierte cada vez más en la impronta visible de los más altos conceptos. Dentro de breve tiempo... no habrá ya ninguna diferencia entre el mundo del pensamiento y el mundo de la realidad. Habrá un solo mundo, y la paz de la edad de oro se dará a conocer por primera vez en la armoniosa unión de todas las ciencias...
>
> Tal vez está todavía por venir aquel que ha de cantar el más grande poema heroico, que abarque en espíritu lo que fue, lo que es, lo que será, la clase de poemas atribuidos a los videntes de antaño. Pero ese tiempo no ha llegado aún... La meta de la búsqueda no ha sido alcanzada todavía[33].

Schelling se hace heraldo del poeta-profeta que cantará la más grande de todas las epopeyas, cuyo tema será el viaje de regreso al paraíso perdido o edad de oro, que es la restauración de una unidad perdida del intelecto humano consigo mismo y con la naturaleza. Esto se parece mucho al papel profético que Wordsworth había asumido en su Prospecto a *El preludio*, y se acerca al «alto argumento» del poema más que heroico que, como hijo elegido al que le ha sido otorgada esa «visión», sentía que era su tarea destinada componer. El juicio de Schelling de que el tiempo no estaba del todo maduro para tal poema refleja tal vez la circunstancia de que él mismo había empezado una epopeya de la naturaleza, pero después la había abandonado[34]. Y Wordsworth, como veremos, estaba lejos de ser el único que asumía la persona de un bardo que ve el presente, el pasado y el futuro y que aborda el tema del viaje de la humanidad de regreso a su hogar espiritual, que será a la vez un paraíso y una edad de oro de paz después del conflicto, y de integración después de la separación.

3. La "Fenomenología del espíritu" de Hegel: estructura metafísica y trama narrativa

En el capítulo II comenté algunos ejemplos ingleses de un género distintivo, el romanticismo, la historia de la vida del poeta o del espíritu creador en su doloroso crecimiento hacia la madurez y el poder poético. Proseguí después indicando la consonancia de esta forma literaria con los

sistemas autogeneradores de la filosofía del sujeto-objeto, así como con la forma contemporánea de la «historia universal», que representaba la historia de la humanidad como un proceso educativo en que la persona unitaria cae en la autoconciencia sufriente, en su camino circular de regreso a la unificación de su ser fragmentado. La *Fenomenología del espíritu* de Hegel (1807) se alza de plano en la intersección de esos géneros diferentes pero colaterales, pues es una obra que funde explícitamente los modos de la *Bildungsbiographie* circular y que se implica a sí misma, de la filosofía *(Wissenschaft)* sistemática y de la *Universalgeschichte*. Esta naturaleza compleja de la *Fenomenología* se aclarará si consideramos su relación con la estructura de conjunto del sistema metafísico de Hegel.

Recordamos la afirmación de Hegel, en la *Lógica* abreviada, de que «la filosofía muestra la apariencia de un círculo que se cierra sobre sí mismo»[35]. Resulta, como sucede siempre con Hegel, que la cuestión no es tan simple. Dice también:

> Cada una de las partes de la filosofía es un todo filosófico, un círculo cerrado y completo en sí mismo. En cada una de esas partes, sin embargo, la Idea filosófica se encuentra en una especificidad o medio particular. El círculo individual, por ser una totalidad real, rompe los límites impuestos por su medio especial y da lugar a un círculo más amplio. La totalidad de la filosofía se parece así a un círculo de círculos[36].

Muy esquemáticamente, esto es, al parecer, lo que quiere decir Hegel. La Idea (o para decirlo de otra manera, el espíritu de cualquiera que piensa dentro de la filosofía) se despliega a través de sus aspectos componentes, los pensamientos «fluidos» o «conceptos» [*Begriffe*], que inevitablemente salen fuera de sí mismos hasta el extremo de su propia antítesis, sólo para regresar a sí mismos en un nivel más alto de tal manera que constituyen «automovimientos, círculos»[37]. El sistema total de esta filosofía, nos dice, se divide en tres partes principales: lógica, filosofía de la naturaleza y filosofía del espíritu. La lógica empieza con el concepto de «Ser», que se despliega, por una sucesiva espiral dialéctica de concepto a antítesis y de regreso a un concepto más alto, hasta que alcanza su forma conceptual suprema y final, «la Idea Absoluta». Esta forma representa «un retorno al [concepto] de la Idea» con el que empieza la lógica, pero en una lograda «unidad consigo mismo» que es más alta que la unidad inicial del simple *Ser per se*, porque conserva e incorpora todas las autodivisiones o diferenciaciones a través de las que ha pasado aquel concepto en su camino dialéctico. En consecuencia, «este regreso al comienzo es también un avance. Empezamos con el Ser, el Ser abstracto: donde estamos ahora tenemos también la Idea como Ser: pero esta Idea que tiene Ser es la Naturaleza»[38]. Pasamos así del primero al segundo círculo importante de su sistema, el de la filosofía de la naturaleza, «la ciencia de la Idea en su

otredad», y por un proceso dialéctico similar avanzamos hacia adelante y hacia arriba hasta un «círculo más alto», que es la tercera región de la filosofía sistemática de Hegel, la filosofía del espíritu, «la ciencia de la Idea vuelta a sí misma desde aquella otredad». Este último círculo dialéctico empieza con la emergencia del espíritu subjetivo fuera de la naturaleza y se cierra con «el Espíritu Absoluto»; pero la etapa final constituye ahora una unidad recobrada del espíritu consigo mismo que «comprende» (en el doble sentido de que incorpora y que entiende sistemáticamente) la totalidad de las diferenciaciones que se han desplegado durante el proceso de las tres etapas circulares. Así, la etapa final regresa circularmente, en su propio nivel más alto, al concepto primitivo del Ser que inauguró el sistema entero: es «el resultado último en que la filosofía vuelve a sí misma y alcanza el punto en que empezó»[39]. El intrincado diseño total del vasto sistema hegeliano pide pues que se lo imagine como una evolución, empujada inmanentemente, de pequeños círculos dialécticos que componen un continuum en la forma de tres grandes círculos, que suben en espiral y van ensanchándose hasta constituir la gran *Kreis von Kreisen* que lo comprende todo, al alcanzar el final que (aunque sólo implícitamente) está en el comienzo, y regresar así al comienzo que (hecho ahora explícito, «comprehendido», y por ello «concreto») es el final[40].

Esa es la *Wissenschaft*, el «círculo» completo, autogenerador y autodesplegado de la filosofía sistemática como dialéctica intemporal y eternamente válida del verdadero conocimiento. Pero la dialéctica hegeliana del pensamiento es también una dialéctica de la historia, y asimismo de la conciencia humana. Pues el espíritu no se despliega meramente de manera intemporal en «puro pensamiento» como «Idea». Se despliega también en y en cuanto la conciencia en evolución de la raza y de cada individuo, de manera que constituye la totalidad de la experiencia humana. Esta última manifestación es el tema de la *Fenomenología del espíritu*: el desarrollo de *das werdende Wissen* —es decir, la evolución de la conciencia humana a través de diversas etapas o «formas», en su camino hacia su cumplimiento último del sistema total de la *Wissenschaft* (*Fenomenología*, pp. xxxvii-xxxviii).

La *Fenomenología* es uno de los libros más originales, influyentes y desconcertantes que se hayan escrito jamás. Un error frecuente es tratar de leerlo como un libro de filosofía sistemática, contra la advertencia explícita de Hegel de que no es filosofía —o más bien de que es, pero no es, filosofía—. Y de hecho, aunque el libro está configurado a fondo por el pensamiento sistemático de Hegel, está deliberadamente compuesto no en el modo de una exposición o demostración filosófica, sino en el modo de una narración literaria, como el crecimiento de la conciencia humana hacia el descubrimiento de la «ciencia» o verdad sistemática intemporal. En palabras de Hegel, «este devenir de la ciencia en general [*der Wissenschaft überhaupt*] o del conocimiento es lo que representa esta

fenomenología del espíritu». El modo narrativo es pues el modo de una educación progresiva hacia la etapa de madurez, a medida que «el espíritu que se educa a sí mismo madura lenta y calladamente hacia [su] nueva forma»; y Hegel encarna esa historia espiritual e intelectual de la humanidad en el vehículo metafórico privilegiado del *Bildungsweg*, el viaje educativo: «Para llegar a ser conocimiento verdadero... [el espíritu] tiene que abrirse camino a través de un largo viaje [*Weg*]»[41].

La *Fenomenología* no es sin embargo de ninguna manera la *Universalgeschichte* abstracta, la historia habitual del viaje educativo de la humanidad que era corriente en tiempos de Hegel. Por el contrario, tal como lo expresan claramente el Prefacio y la Introducción, está organizada primordialmente de acuerdo con los principios literarios de estructura, y despliega sistemáticamente artificios típicamente literarios. La narración de Hegel tiene un protagonista, al que denomina *das allgemeine Individuum* o *der allgemeine Geist*: «el individuo general y el espíritu general»; es decir, la conciencia humana colectiva figurada como un agente único. La historia que cuenta se aplica también, sin embargo, a los espíritus particulares, pues cada individuo efectivo es capaz de recapitular el viaje educativo en su propia conciencia, hasta aquella etapa que la conciencia humana genérica ha alcanzado en vida suya:

> La tarea de guiar al individuo desde su punto de vista ineducado [*ungebildeten*] hasta el conocimiento tenía que tomarse en su sentido general, y el individuo general, el espíritu autoconsciente, tenía que considerarse en su educación [*Bildung*]...
>
> El individuo [particular] debe pasar también por el contenido de las etapas educativas del espíritu general, pero como... etapas de un camino que ha sido preparado y allanado para él... En el progreso pedagógico del niño reconocemos la historia de la educación del mundo...
>
> La ciencia [*Wissenschaft*] representa ese movimiento educativo a la vez en su detalle y en su necesidad... La meta es la visión del espíritu de lo que constituye el conocimiento...
>
> El espíritu del mundo ha tenido la paciencia de pasar por esas formas en el largo transcurso del tiempo, tomando la carga del tremendo trabajo de la historia del mundo[42].

Como dice Hegel en su Introducción, semejante relato, «puesto que no tiene por objeto sino la evolución del conocimiento fenomenal [*das erscheinende Wissen*]», no muestra la estructura intemporal de la filosofía sistemática (de la «forma libre, semoviente, que pertenece exclusivamente a la ciencia»), sino que muestra en cambio la estructura del viaje y la búsqueda: «el camino [*Weg*] de la conciencia natural, que empuja al conocimiento verdadero». Pero ese camino, como indica también él, es equivalente al viaje cristiano del espíritu a través del sufrimiento en busca de la redención y el renacer:

> O puede considerarse como el camino del alma, que trabaja a través de la secuencia de sus formas, como estaciones [*Stationen*] marcadas para él por su propia naturaleza, a fin de que pueda purificarse para hacerse puro espíritu al alcanzar, gracias a la experiencia completa de sí mismo, el conocimiento de lo que es en sí mismo[43].

Hegel utiliza la frase *Stationen des Weges*, «estaciones en el camino», en su anuncio periodístico de la *Fenomenología*[44]; y la alusión subterránea, en estos dos pasajes, a las *Leidenstationen* —las «Estaciones de la Cruz»— se trasluce en el siguiente parágrafo de la Introducción. Puesto que ese *Weg* supone, para la «conciencia natural», su propia negación y destrucción, «puede por eso considerarse como el camino de la duda, o más propiamente como el camino de la desesperación». Pero el viaje del espíritu a través de la muerte y el renacimiento resulta ser en cambio, en la retrospectiva filosófica, el camino hacia el cumplimiento triunfante de la búsqueda educativa: «La serie de sus formas a través de las cuales viaja la conciencia en su camino es más bien la historia detallada de la educación [*Bildung*] de la conciencia misma hasta el nivel de la ciencia».

Josiah Royce observó de pasada hace medio siglo que la *Fenomenología* de Hegel está emparentada con el *Bildungsroman* contemporáneo[45]. Nosotros podemos ser más precisos y más detallados. Por una notable hazaña de la invención, Hegel compuso la *Fenomenología* como una *Bildungsbiographie* que es en un sentido literal una historia espiritual. Dicho de otra manera, es una biografía del «espíritu general», que representa la conciencia de cada hombre y del hombre común, el curso de cuya vida es una dolorosa y progresiva autoeducación, expresada en una trama en forma de viaje circular desde una autodivisión y partida inicial, a través de diversas reconciliaciones y enajenaciones, conflictos, regresiones y crisis siempre renovados de muerte y renacimiento espirituales. Esta trama resulta ser la búsqueda involuntaria del espíritu que trata de redimirse volviendo a poseer su propia persona perdida y escindida, en un reconocimiento último de su propia identidad, con lo cual, como dice Hegel en su sección final, podrá estar «en casa conmigo mismo en su otredad» (p. 549; B., 790).

Esto puede servir de esbozo preliminar del diseño de Hegel. Pero cuanto más de cerca miramos, más extraordinaria nos parece la obra en sus detalles. Sigue siendo sin paralelo en cuanto al intrincado cumplimiento de una tentativa artística imposible, incluso en una época que ha pasado por *Finnegans Wake;* y como Joyce, Hegel tiene que inventar un lenguaje para acomodar su especial visión de la historia de la humanidad. Puesto que las referencias de Hegel son persistentemente múltiples, ese lenguaje es alusivo más que denominativo, y muchos de sus términos operativos son equívocos; el término clave de la dialéctica, *aufheben* (anular, preservar y trascender) es el juego de palabras de mayores consecuencias desde que Cristo dijo «Tú eres Pedro y sobre esta piedra construiré mi iglesia». La

Fenomenología es el primer libro largo de Hegel, y lo escribe con vigor y elevado humorismo, enteramente consciente de los aspectos irónicos y a veces cómicos de la notable historia que se ha propuesto contar. Está lleno de chistes privados y de trampas narrativas, y constituye en realidad un camelo sostenido y serio para el lector desprevenido.

Por ejemplo, el espíritu, protagonista del relato, no mantiene una misma identidad fenoménica, sino que pasa por desconcertantes metamorfosis en la forma de objetos exteriores y acontecimientos fenoménicos, o «formas de la conciencia» [*Gestalten des Bewusstseins*], así como por múltiples personajes humanos o «espíritus» particulares: «una lenta procesión y secuencia de *Geister*, una galería de retratos, cada uno de los cuales está dotado de la abundancia entera del *Geist*» (pp. 562-563; B., 805-807). Este protagonista, el espíritu, es también su propio antagonista, que aparece en una multitud correlativa de disfraces cambiantes, de tal manera que el actor único hace todos los papeles del drama; como dice Hegel de una de las etapas de la evolución, el Yo es Nosotros, y el Nosotros es Yo» (p. 40; B., 227). Resulta de hecho que el espíritu único es todo lo que hay en el relato. Constituye no sólo todos los agentes, sino también el escenario cambiante en el mundo fenoménico de la naturaleza y la sociedad que levanta como objeto contra sí mismo en cuanto sujeto o sujetos conscientes, y puesto que el ser del espíritu incluye la totalidad de su propio desarrollo incesante, constituye asimismo la totalidad de la trama. En una sostenida ironía dramática, el espíritu lleva a cabo sin embargo toda esa representación asombrosa sin percatarse de ello. Tenemos el privilegio de mirar ese proceso, como dice Hegel, en el cual «la conciencia no sabe lo que le está sucediendo», como si «sucediera, por decirlo así, detrás de su espalda» (p. 74; B., 144) —hasta que el proceso, añadiremos, se descubre a la conciencia en su propia última manifestación, el pensamiento del filósofo Hegel, en una revelación en marcha en la que nuestra propia conciencia tiene el privilegio de participar a medida que leemos—. Pues el lector, no menos que el autor y que el tema de la *Fenomenología*, es uno de los *Geister* en los que el espíritu sigue manifestándose. La *Bildungsbiographie* resulta así haber sido un relato en primera persona oculto —en el más pleno sentido posible del término, una autobiografía—, y un relato que es relatado, explícitamente, bajo el modo de una doble conciencia. Pues el espíritu al final del proceso relatado en la *Fenomenología* ha experimentado un renacimiento bajo una nueva identidad [*das neue Dasein*], que «preserva» su identidad anterior como una «identidad sublimada» [*dies aufgehobene Dasein*]: es su «identidad anterior, pero renacida desde el conocimiento» (pp. 563-564; B., 807). Y desde el punto de vista de esta nueva e iluminada personalidad (la autoconciencia sistemática que posee ahora en la conciencia de Hegel), el espíritu procede a recordarse y representarse ante sí mismo tal como era durante sus propias etapas anteriores de desarrollo, desde la ciega nesciencia, a través de la constante disminución de su ignorancia, hasta su identidad y su destino.

Al detallar las metamorfosis por las que pasa el espíritu único para llegar a sus diversos objetos y personajes, Hegel emplea muchos términos en referencia con el proceso de *Trennung* («división») entre la conciencia y su otro; el más portentoso de ellos es «enajenaciones» o «alienaciones» [*Entfremdung*] —término que desde Hegel se ha vuelto indispensable para los análisis de la condición humana—. Su punto de partida es el estado de «conocimiento inmediato», que es un acto unitario de simple percepción, libre de toda conceptualización, y por ende de toda distinción entre sujeto y objeto. Este estado queda escindido [*entzweit*] por la reflexión, en la que la conciencia se vuelve un objeto para sí misma en la experiencia de la «autoconciencia» o «conciencia de sí en su otredad» (p. 128; B., 211). En un estado ulterior (recojo sólo algunos puntos críticos del relato) dos seres humanos, en cuanto autoconciencias separadas, se confrontan uno con otro en una lucha a muerte por el dominio, que pasa a una relación amo-esclavo entre el conquistador y el conquistado; sólo para sufrir, por necesidad dialéctica, una irónica inversión en la que el esclavo se convierte en amo de su amo. La antítesis amo-esclavo, en esa dimensión más alta en la que ha sido interiorizada en una sola conciencia, reaparece como «la conciencia desdichada» o «la conciencia de la persona en cuanto ser doble y meramente contradictorio», de la que la cristiandad medieval es el ejemplo histórico inaugural (p. 158; B., 251). En la fase subsiguiente de la vida consciente, la del terreno ético, el espíritu se divide de nuevo para convertirse en *der sich entfremdete Geist.* (En esa sección Hegel ha sacado provecho del notable estudio de Diderot sobre un temperamento desorganizado, *Le Neveu de Rameau,* que leyó en la traducción de Goethe mientras escribía la *Fenomenología.*) Esa «condición autoenajenada» caracteriza especialmente a los espíritus refinados, desintegrados, del siglo XVIII europeo, para los cuales el arte y la cultura se presentan en oposición a todo lo que es natural, y en los cuales la conciencia, conociendo la «naturaleza autofragmentadora de toda relación», llega a percatarse de «su propia condición desgarrada», y en ese conocimiento «se alza por encima de esa condición» (pp. 347, 376; B., 509, 547-548). Esa etapa evoluciona hasta el clímax de la enajenación en la «libertad absoluta y el terror» (representadas en su extremo histórico por la Revolución francesa), que sólo es capaz de una acción puramente negativa, y así «es meramente la furia de la aniquilación» (pp. 414, 418; B., 599, 604).

El curso de estas metamorfosis está representado como una peripecia recurrente o inversión irónica [*Umkehrung des Bewusstseins*] (p. 74), en la que una configuración particular de la conciencia se ve impelida inescapablemente a un extremo que la convierte en su opuesto conflictivo. Pero cada conflicto avanza hacia una reconciliación temporal en una *anagnórisis,* una escena de reconocimiento, en la que, para decirlo con las palabras de Hegel —en una de las locuciones caseras que brotan seductoramente de la danza de sus abstracciones—, «cada uno de los opuestos absolutos se

reconoce en su otro, y ese reconocimiento brota como el "¡Sí!" entre los dos extremos» (p. 547; B., 782-783).

En el desenlace, la división, el conflicto y el sufrimiento constantemente renovados del espíritu errante se reconoce que han sido males que están justificados porque conducen a un bien mayor, y son condiciones indispensables para la emergencia de ese bien. El reconocimiento de esta verdad está esbozado en la penúltima etapa de la autoeducación del espíritu, el surgimiento del cristianismo revelado, con su «imagen-representación» en «la forma de la objetividad» (p. 549; B., 789) de la caída, la Encarnación y la redención. Sin embargo, la verdad no se capta o «comprehende» racionalmente hasta la etapa final, el logro de la filosofía genuina, que hace caduco, a la vez que preserva su sustancia, el pensamiento-imagen de la religión revelada. Desde este punto de vista último el espíritu reconoce que todos los misterios de la religión le son inherentes, como momentos de su propio desarrollo educativo[46]: la conciencia humana se percata de que ha sido su propio traidor y puede ser su propio redentor. Es a este respecto como el producto final, el relato que Hegel ha venido narrando, que es la historia que ha sido «comprehendida», dice él, bajo el aspecto de la filosofía sistemática, es el equivalente de la Pasión —a la vez «la rememoración y el Gólgota del espíritu absoluto» (p. 564; B., 808).

Hegel describe la forma de la trama de su historia de la conciencia en su búsqueda (en un estrecho paralelismo con la descripción de Aristóteles de lo que es una trama literaria integral) como provista de un final que se sigue necesariamente del principio y del medio, pero que entrega una satisfacción que no necesita nada más allá de sí misma:

> La meta del conocimiento queda establecida para él con la misma necesidad que la secuencia de su progreso. Se alcanza en el punto en que el conocimiento ya no se ve obligado a ir más allá de sí mismo, y en el que se encuentra... El movimiento hacia esa meta no es por consiguiente capaz ni de detenerse ni de encontrar satisfacción [*Befriedigung*] en ninguna etapa anterior.
>
> (pp. 68-69; B., 137-138)

Al desenlace que concluye el relato de Hegel él lo llama la etapa del «conocimiento absoluto», y lo representa como una escena de reconocimiento climática en que el espíritu se vuelve del todo «espíritu autoconsciente» al encontrarse, comprehenderse, y de este modo reposeer enteramente su propio ser enajenado, en cada uno y cada cosa que ha sucedido en cualquier tiempo y que está sucediendo ahora. La meta de la búsqueda no sabida del espíritu (en la tradicional metáfora hegeliana de la peregrinación de la vida) es el retorno al hogar que ha abandonado al comienzo; su hogar, sin embargo, resulta estar allí donde el espíritu ha estado todo el tiempo sin saberlo. Ese retorno ocurre en el «momento» último del

proceso de la conciencia en el que «ha anulado y trascendido [*aufgeboben*] y tomado en sí esa enajenación [*Entäusserung*] y objetivación, y así está en casa consigo mismo [*bei sich ist*] en su otredad como tal» (pp. 549-550; B., 789-790). O, tal como describe Hegel de nuevo el final de la búsqueda espiritual en su *Historia de la filosofía,* es a la vez una vuelta a casa y una reunión —una vuelta a casa a sí mismo, y una reunión consigo mismo—:

> Este estar-en-casa-consigo mismo [*Beisichsein*], ese reunirse del espíritu puede describirse como la meta suprema, absoluta. Es sólo eso lo que desea y nada más. Todo lo que sucede en el cielo y en la tierra —lo que sucede eternamente—, la vida de Dios y todo lo que se hace en el transcurso del tiempo, no son sino el esfuerzo hacia el fin de que el espíritu pueda reconocerse a sí mismo, hacerse objetivo para sí, encontrarse a sí mismo, devenir para sí y unirse él mismo consigo mismo [*sich mit sich zusammenschliesse*]. Es división, enajenación [*Verdoppelung, Entfremdung*], pero sólo de manera que pueda encontrarse a sí mismo, de manera que pueda regresar a sí mismo[47].

Esta última «forma del espíritu» como conocimiento absoluto, dice Hegel, en la que el espíritu aparece finalmente a su propia conciencia en la «forma de la objetividad», es *Wissenschaft*; pero esta ciencia, aunque eternamente válida, «no hace su aparición en el tiempo y en la realidad sino en el punto en que el espíritu ha llegado a esa conciencia respecto de sí mismo» (pp. 556-557; B., 797-798). Ahora bien, la *Wissenschaft* no es otra que la dialéctica total de la verdad que está encarnada en el sistema filosófico del propio Hegel, de tal manera que el tortuoso viaje educativo del espíritu termina en el acontecimiento hacia el que ha venido apuntando sin saberlo desde el comienzo: su forma cumplida en la conciencia del filósofo Hegel. Pero Hegel dice también que el camino por el que la conciencia llega a su meta de autoconocimiento total, o «el conocimiento del [objeto] como él mismo», es a través del rememorar, del volver a vivir, y así el «asir» su propio pasado temporal desde el comienzo hasta el presente, «en la forma de formas de la conciencia» (p. 550; B., 790-791). (Hegel escribe con guión la primera ocurrencia de la palabra que significa rememoración, *Er-Innerung,* p. 564, a fin de hacer ver el juego de palabras entre «recordar» e «interiorizar».) Y ese proceso por el cual la conciencia recuerda, vuelve a participar, asimila y llega así a comprehender su identidad en su propio pasado, como muestra Hegel en una recapitulación final de su libro entero, es precisamente la historia de la conciencia en evolución que acaba de ser recordada y narrada en la *Fenomenología* misma, bajo el modo de un viaje espiritual. «Así», como dice Hegel en su conclusión,

> la meta, que es el conocimiento absoluto del espíritu conociéndose a sí mismo como espíritu, tiene por camino [*Weg*] la rememoración

> [*Erinnerung*] de los espíritus [*Geister*], tal como son en sí mismos, y tal como llevan a cabo la organización de su reino.
>
> (p. 564; B., 808)

La paradoja es sin embargo que para que la conciencia «rememore» sus propias etapas pasadas no como la mera sucesión de acontecimientos en el tiempo, sino como «historia comprehendida» —historia que ha sido incorporada por la conciencia y así es entendida en toda su organización necesariamente dialéctica— debe haber alcanzado la *Wissenschaft* al final de su viaje educativo antes de que pueda partir a ese viaje desde el comienzo. Como dice Hegel en su Introducción, «el camino [*Weg*] hacia la *Wissenschaft* es ya él mismo *Wissenschaft*; por la naturaleza de su contenido, es la *Wissenschaft* de la experiencia de la conciencia» (p. 74; B., 144). El viaje educativo de la conciencia general es por tanto necesariamente circular: «Es un círculo que regresa a sí mismo, que presupone su comienzo y alcanza su comienzo sólo en su final» (p. 559; B., 801). Y ese final —que, en la unidad consigo mismo vuelta a lograr por «el espíritu que se conoce a sí mismo», es «el comienzo de donde partimos», aunque ahora «en un nivel más alto»—, según se nos dice en una frase que cierra el libro, es la rememoración del espíritu de su propia historia bajo el modo de una «organización comprehendida... la ciencia del conocimiento fenoménico en evolución [*die Wissenschaft des erscheinenden Wissens*]» (pp. 563-564; B., 806-809). Es decir, que el final de la *Fenomenología del espíritu* es el comienzo de la rememoración organizada que constituye la propia *Fenomenología del espíritu.*

Pero la constitución del libro se completa todavía más por el hecho de que su final no es sólo su propio comienzo, sino también el comienzo de la exposición escrita de Hegel de la *Wissenschaft* sistemática, cuyas tres fases principales, como sabemos, son la lógica, la filosofía de la naturaleza y la filosofía del espíritu. G. R. Mure, el expositor de Hegel, describe la compleja relación de la *Fenomenología* con el cuerpo de los escritos filosóficos de Hegel:

> Como historia de la autoeducación del hombre para la filosofía, es un preludio propedéutico al sistema de Hegel. Pero la visión dialéctica de Hegel le prohíbe una neta separación del preludio y la función. La filosofía es un resultado que contiene y preserva el proceso autoeducativo entero que esconde pero que incluye y corona. De ahí que la *Fenomenología* sea también parte integrante del sistema... [La diferencia en la forma es la que hay] entre el aspecto genético y el aspecto plenamente desarrollado de un sistema científico[48].

El libro de Hegel, tomado como forma literaria, es pues una de las primeras, pero al mismo tiempo la más intrincada y extrema, de esas modernas obras retorcidas de la imaginación. Es un libro de rompecabezas

autocontenido, autosostenido y autoimplicado, que es enigmático en su conjunto y deliberadamente equívoco en todas sus partes y alusiones pasajeras. Pero es evidente que en contenido general y diseño total la obra es notablemente paralela al poema estrictamente contemporáneo de Wordsworth sobre el crecimiento de su propio espíritu. (Wordsworth terminó de escribir *El preludio* en 1805, un año antes de que Hegel completara su *Fenomenología.*) Es decir, que es la autobiografía representativa de una educación espiritual, contada explícitamente bajo el modo de dos conciencias (la rememoración presente por el espíritu iluminado de las cosas pasadas); justifica el mal y el sufrimiento como condiciones necesarias para el logro de la madurez y el reconocimiento de la propia identidad y las propias metas, tiene su clímax en el descubrimiento de los principios implícitos que gobiernan su propia organización, evoluciona a la vez hacia su propia génesis y hacia la obra maestra a la que sirve de preludio, y alcanza en su final la etapa misma del tiempo en que empieza de hecho la *Fenomenología* —«ese punto» en la progresiva «experiencia de la conciencia», como especifica Hegel en la última frase de su Introducción, en que «su exposición [*Darstellung*]... cae en coincidencia con la genuina *Wissenschaft* del espíritu» (p. 75; B., 145).

4. Algunos otros viajeros educativos: el "Hiperión" de Hölderlin, el "Fausto" de Goethe, las leyendas de Novalis

Como estudiante en el seminario teológico de Tubinga, el poeta Hölderlin había sido amigo íntimo de Schelling y de Hegel y había mostrado ser su igual en interés y agudeza filosófica. A fines de 1795 esbozó un Prefacio a su novela en marcha *Hiperión,* que resumía la intención de la obra tal como se presentaba entonces. Su idea central es una que hemos venido describiendo: el curso de la *Bildung* humana, en el individuo como en la raza, es una caída desde la unidad paradisiaca del ser hasta la división y el conflicto entre la persona y el mundo exterior, que resulta haber sido una partida necesaria por el camino que lleva a una reunión más alta con la naturaleza enajenada. La figura que presenta Hölderlin del viaje circular de la vida es la de un camino excéntrico, *eine exzentrische Bahn:*

> Todos pasamos por un camino excéntrico, y no hay otro camino posible desde la infancia hasta la consumación [*Vollendung*].
>
> La bendita unidad, el Ser (en el único sentido de esa palabra), está perdida para nosotros, y teníamos que perderla si habíamos de ganarla de nuevo por el esfuerzo y la lucha. Nos desgarramos del pacífico *en kai pan* del mundo, a fin de restaurarlo a través de nosotros mismos. Hemos caído fuera de la naturaleza, y lo que una vez fue uno, según podemos

creer, está ahora en conflicto consigo mismo, y cada lado alterna entre el dominio y la servidumbre... Hiperión también estaba dividido entre dos extremos[49].

Ha habido mucha discusión sobre la referencia literal de la frase metafórica *exzentrische Bahn.* Un «círculo excéntrico» había sido un término técnico de la astronomía ptolomeica para referirse a la órbita alrededor de la tierra de un planeta cuyo centro se ha desplazado del centro de la tierra misma; el camino excéntrico de un planeta es pues un camino que lo lleva primero más cerca y después más lejos que su verdadero centro[50]. Parecería que Hölderlin pretendía representar el curso de la vida como un acercamiento a su centro en la unidad inicial del ser, seguido de un salto hasta la enajenación, el conflicto y una relación amo-esclavo entre la persona y la naturaleza[51]. Es viable en la declaración de Hölderlin, sin embargo, que la unidad que ha de ganarse «por el esfuerzo y la lucha» es de un orden más alto que la unidad heredada que hemos perdido. El Prefacio dice a continuación:

> Dar fin al eterno conflicto entre nuestra persona y el mundo, restaurar la paz que rebasa todo entendimiento, unirnos con la naturaleza de tal modo que formemos un todo interminable —tal es la meta de todo nuestro esfuerzo.

Pero como en Schiller, también en Hölderlin la unidad absoluta entre la persona y la naturaleza separada es una meta infinita que es asintótica para la finita tarea humana, de tal modo que podemos acercarnos a ella cada vez más pero nunca alcanzarla del todo:

> Ni nuestro conocimiento ni nuestra acción, sin embargo, en cualquier período que sea de la existencia, alcanzan ese punto en el que cesa todo conflicto y todo es uno: la línea determinada se une con la indeterminada sólo en una aproximación infinita...
>
> [Pero la infinita reunión del hombre y la naturaleza] está efectivamente al alcance de la mano —bajo la forma de la Belleza; para hablar como Hiperión, un nuevo Reino nos espera donde la Belleza es reina—.
>
> Creo que todos diremos al final: ¡Sagrado Platón, perdónanos! Gravemente hemos pecado contra ti.

En su versión final de 1797-1799, *Hiperión* es un *Bildungsroman* en forma de cartas dirigidas por un joven griego del siglo XVIII a su amigo Belarmino. Las cartas iniciales están escritas en la época de su vida que sigue inmediatamente a la conclusión de los acontecimientos que Hiperión, en respuesta a un requerimiento de Belarmino, procede a contar en la tercera carta. «Te doy las gracias», escribe, «por pedirme que te hable de mí, y por traer a mi memoria los tiempos anteriores»[52]. Como lo indica la

declaración, la sustancia del libro consiste en los acontecimientos del pasado tal como son recordados en el presente, de tal manera que Hiperión se presenta en una doble conciencia: la persona que es y la persona que fue cuando no había sido enseñado por la experiencia que recuerda ahora. (En una de sus cartas, sin embargo, Hiperión incluye su vieja correspondencia con su amada Diótima; en ese caso lo encontramos presentándose tal como era, independiente de su conciencia presente.)

En el transcurso de su vida narrada desde la infancia hasta la edad adulta, Hiperión avanza a través de etapas de experiencia en las que parece periódicamente acercarse a una perdida consonancia consigo mismo y con el mundo exterior; en cada etapa, sin embargo, el equilibrio se muestra inestable y de pronto se divide en opuestos que a su vez empujan hacia una nueva integración. Hiperión pasa por la autounidad edénica de la infancia, en la paz y la dicha antes de que el niño «llegue a estar en conflicto consigo mismo», y antes de que «la Naturaleza lo expulse de su Paraíso». Con la ayuda de su maestro Adamas, experimenta después el mundo armonioso de la antigüedad griega; sigue su experiencia de la más alta amistad masculina con Alabanda, luego del amor bisexual con Diótima, que es una mujer terrenal, pero también una figura de «la consumación que colocamos más allá de las estrellas, que alejamos al final mismo del tiempo». Diótima es «la belleza» misma, y su papel es equivalente al de Beatriz en la peregrinación de Dante, pues «le muestra el camino» hacia su equivalente terrenal de la ciudad celeste, «el nuevo Reino de la nueva divinidad» (III, 52-53).

Cuando Diótima empuja a Hiperión a que busque su meta traduciendo el ideal en acción entre sus gentes los griegos, que están sufriendo bajo la opresión extranjera, Hiperión se enciende en la visión de un nuevo mundo apocalíptico, representado en la figura de unas bodas entre el hombre y la naturaleza: «¡Brote el nuevo mundo de la raíz de lo humano!... ¡Naturaleza! Un pueblo renovado volverá a hacerte joven a ti también, y serás como su novia» (III, 89-90). Una súbita súplica de Alabanda lleva a Hiperión a lanzarse prematuramente en la revolución política griega contra los turcos. El derrumbe de sus esperanzas puestas en la revolución, seguido del rechazo de su padre y de la muerte de Diótima hunden a Hiperión en una crisis de desesperación en la que, desterrado del jardín de su origen, se siente dividido de su personalidad anterior y ajeno a la vez a la naturaleza y a la humanidad.

> Pero el mundo al que vuelvo ya no es el mundo como era. Soy un extraño [*Fremdling*], como los muertos insepultos cuando suben del Aqueronte. E incluso si estuviera de nuevo en mi isla nativa, en los jardines de mi juventud, que mi padre me veda, ¡oh!, incluso entonces sería un extraño en la tierra y ningún dios volvería a atarme a mi pasado.
>
> ¡Sí, todo ha terminado!

Su desilusión es más completa aún cuando pasa un tiempo en Alemania, donde busca consuelo en el centro moderno del estudio y la filosofía, pero no encuentra ninguna salud humana, sólo una nación de gente bárbara y «fragmentada» que no son hombres sino meros trabajadores, pensadores, sacerdotes, amos, esclavos, «como los pedazos de un puchero roto», o «como en un campo de batalla donde manos y brazos cercenados y todos los miembros corporales yacen en un montón, mientras la sangre de la vida mana para desaparecer en la arena» (III, 150, 153).

Desde ese punto, el más alejado de su órbita excéntrica, Hiperión se da la vuelta, en una experiencia que describe en su carta final, gracias a una revelación en el paisaje renaciente de la primavera, en la que reconoce que todos sus sufrimientos le han hecho capaz de una visión más profunda de la vida de las cosas, y acepta la mortalidad como la condición necesaria para una vida siempre renovada. «Una nueva alegría brota en el corazón cuando persevera y sobrevive a la medianoche del sufrimiento, y... sólo entonces, en nuestro profundo dolor, suena para nosotros divinamente el canto de la vida.» «Los hombres caen lejos de ti, oh Naturaleza, como frutos podridos; oh, que perezcan, pues así regresan a tu raíz; así sea conmigo, oh árbol de la vida, para que pueda yo reverdecer contigo»[53]. En el gran brote de la renovación, las colinas, el sol, las criaturas naturales que hasta entonces estaban muertas y el soplo del aire no sólo reviven sino que se manifiestan como formas humanas a las que puede unirse como quien ha vuelto al hogar familiar:

> «Oh sol, oh vosotras, brisas», exclamé entonces, «sólo entre vosotros vive todavía mi corazón, como entre hermanos». ...Y oh vosotros, bienamados, vosotros que estáis lejos, vosotros que estáis muertos y vosotros los que vivís, ¡qué íntimamente éramos uno!...
>
> Soplaban suaves brisas... y la luz sonreía en silencio en el éter, su casa...
>
> ¡Vosotros, manantiales de la tierra, vosotras, flores, vosotros, bosques y vosotras, águilas, y tú, luz fraterna!... ¡qué viejo y qué nuevo es nuestro amor!... Pues todos nosotros amamos el éter, y en los más profundos reductos de nuestro ser más íntimo somos todos iguales[54].

Hiperión termina pues, de manera wordsworthiana, después de una crisis mental y del descubrimiento de una justificación del aparente mal, con una unión entre el espíritu desenajenado y una naturaleza rehumanizada. Y en un notable paralelismo estructural con *El preludio*, la novela termina también en el umbral de su propio origen, que es la época del regreso de Hiperión desde Alemania a su Grecia natal; como dice él en la frase inicial de la primera carta, acaba de llegar a su «querida patria» que «una vez más me da alegría y tristeza». «En este sentido», como observa Lawrence Ryan en su extenso comentario, la novela tiene una forma circular «y regresa a su comienzo»[55]; y ese comienzo es el hogar y la patria que Hiperión había

abandonado. En las dos cartas introductorias que preceden al relato cronológico de esa vida recordada, encontramos también a Hiperión experimentando de nuevo una unión con una naturaleza humanizada, como la experiencia anterior que va a narrar en su carta final. Pues sigue siendo la misma primavera, y en «la plenitud del mundo todo viviente» Hiperión se detiene con lágrimas de deseo, «el amado frente a su amada», y le parece como si ella, «un espíritu afín, me estuviera abriendo los brazos, como si el dolor de la soledad se estuviera disolviendo en la vida de la divinidad» (III, 8-9). La naturaleza, que había sido familiar, asume ahora una forma femenina; como en la larga tradición de estas figuras de la reunión de seres largamente separados, la metáfora del regreso a casa se modula fácilmente en la metáfora del abrazo sexual.

Hay sin embargo una importante diferencia entre el estado del protagonista al comienzo de *Hiperión* y el estado de Wordsworth al comienzo de *El preludio*. Hiperión ha cometido el error de tratar de volver a alcanzar el *en kai pan*, la vida única, rechazando el largo y doloroso curso de la *Bildung* hacia la madurez, en una tentativa de regresar a la paz inocente de la infancia y la unidad inconsciente del niño consigo mismo y con la naturaleza. Como había dicho en su carta final:

> ¡Con qué gusto me habría convertido de nuevo en un niño, a fin de estar más cerca de [la Naturaleza], con qué gusto hubiera sabido menos y me hubiera hecho como los puros rayos de la luz, a fin de estar más cerca de ella! ¡oh, sentirme por un instante en su paz y en su belleza —cuánto más significaría eso para mí que años llenos de pensamiento, que todos los afanes de la afanosa humanidad! Todo lo que había aprendido, todo lo que había hecho en mi vida se fundía como hielo, y todos los proyectos de mi juventud se desvanecían en mí[56].

Pero como había dicho Schiller, el hombre civilizado no puede volver atrás, y «esa naturaleza que envidias en lo no-racional... ha quedado atrás de ti, debe quedar para siempre atrás de ti». O en los términos del Prefacio del propio Hölderlin, el camino hacia atrás es el camino hacia adelante, pues el único camino duradero para recobrar la integridad que hemos perdido es «esforzarse y luchar». El resultado de la tentativa de Hiperión de encontrar un atajo de regreso a su primitiva armonía con la naturaleza es pues inestable y pasajero. Como dice él en la segunda de sus cartas iniciales, en el instante en que empieza (como debe empezar inevitablemente un hombre adulto y civilizado) a cavilar de nuevo, el jardín muere, y vuelve a ser el hombre autodividido y enajenado, el Adán proscrito —y el Hijo Pródigo:

> En esta elevación me detengo a menudo, Belarmino mío. Pero un instante de reflexión me precipita abajo. Pienso, y me encuentro como era antes: solo, con todas las penalidades de la mortalidad; y el refugio

de mi corazón, el mundo en su eterna unicidad, ha desaparecido; la Naturaleza cierra los brazos, y me alzo como un extraño [*Fremdling*] ante ella y no la entiendo.

¡Ah! ¡si no hubiera ido nunca a vuestras escuelas!... Entre vosotros me volví tan extremadamente razonable, aprendí tan a fondo a distinguirme de lo que había a mi alrededor, que ahora estoy solitario en el hermoso mundo, y así soy un proscrito del jardín de la Naturaleza, donde crecí y florecí... [El hombre] se alza, como un hijo indigno que su padre ha expulsado de su casa, y mira la miserable moneda que la piedad le ha dado para el camino.

(III, 9)

Pero aunque este pasaje, que termina la última de las dos cartas introductorias, es pronunciado por Hiperión en el último momento del tiempo representado en la novela, no es la conclusión de la novela misma. Pues hay una discrepancia entre el tiempo de su vida que él representa en sus cartas narrativas y el tiempo de su vida en que compuso esas cartas. Y entre la escritura de las dos cartas introductorias y la escritura de la carta de conclusión sobre su pasado recordado ha tenido lugar de hecho el acto de componer la totalidad del relato autobiográfico; y en el transcurso de esa composición, como observa Ryan[57], Hiperión ha rememorado su propio pasado, le ha hecho frente y hasta cierto punto lo ha comprendido. El acto de escribir *Hiperión* es pues parte funcional de la autobiografía misma, sobre la que vuelve su conclusión. De las cinco cortas frases que terminan la carta final, las tres primeras expresan la visión que, en el transcurso de su rememoración de las cosas pasadas, Hiperión ha conquistado sobre el conflicto y reconciliación de los contrarios quasi-sexuales que empujan al hombre en el camino circular desde la infancia hasta la madurez reunificada:

Como las disputas de los enamorados son las disonancias del mundo. En medio del conflicto está la reconciliación, y todas las cosas que se separan se encuentran de nuevo unas a otras.

Las venas se apartan del corazón y vuelven a él, y todo es una sola relumbrante vida eterna.

La vida de Hiperión seguirá después del final de la novela, hasta una etapa subsiguiente que incorporará todo lo que ha experimentado antes; y probablemente Ryan tiene razón al decir que esa será la etapa de la vocación cumplida de Hiperión como artista —pues ¿no acaba de completar su primera producción artística, la propia novela epistolar *Hiperión*? ¡Si es así, el *Bildungsroman* resulta haber sido un *Künstlerroman*! Pero como artista, Hiperión debe seguir experimentando y expresando las disonancias que son la condición inevitable de la vida; pues como había dicho Hölderlin en el Prefacio, podemos sólo acercarnos, pero sin alcanzarlo

nunca, al punto «en que cesa todo conflicto y todo es uno». La forma de la novela, como la de la vida humana que representa, es pues circular pero abierta en su extremo; y su coda termina de manera apropiada en un acorde no resuelto: «So dacht' ich. Nächstens mehr». «Así pensaba yo. Algo más en la próxima».

* * *

Goethe, que en *Wilhelm Meister's Lehrjahre* escribió la muestra seminal del *Bildungsroman*, logró también en *Faust* una obra maestra del *Bildungsgedicht*. La mayoría de las versiones románticas del viaje educativo, como hemos visto, incorporan una teodicea desplazada, en la que el error y el sufrimiento se justifican como indispensables a la autoformación y autorrealización del individuo maduro, en un espacio de referencia coextensivo a su vida en este mundo. Las dos partes del *Fausto* son de particular interés porque, en lugar de asimilar lo sobrenatural cristiano en un relato naturalista, adoptan, pero a fin de reinterpretarlo radicalmente, lo sobrenatural cristiano mismo. Goethe utiliza el marco tradicional, desde un «Prólogo en el cielo» hasta una «Ascensión» al final, pero sólo como dato narrativo para expresar un esquema de salvación enteramente secular. Para Fausto, todas las deidades residen en el pecho humano:

> Der Gott, der mir im Busen wohnt...
> Er kann nach aussen nichts bewegen.
>
> (I. 1566-1569)

La compulsión al viaje espiritual y geográfico de Fausto es objetivada como una persona que representa las «grandes ruedas impulsoras» de la *Polarität* y la *Steigerung*, que son la versión del Goethe de la contrariedad y la sublimación en la dialéctica de sus contemporáneos filosóficos. Mefistófeles es explícitamente «der Geist der stets verneint», cuyas negaciones se nos presentan como «pecado, destrucción, en una palabra, el mal», pero de hecho sirven para obligar a una actividad progresiva al hombre, que de otro modo «prefiere demasiado fácilmente el reposo incondicional». Consiguientemente, Mefistófeles «excita y trabaja y tiene que crear, en su naturaleza misma de Diablo», en una ironía cósmica, como el propio Mefistófeles reconoce tristemente, que le convierte en el agente involuntario de la teodicea, como «parte de ese poder / Que siempre quiere el mal y siempre efectúa el bien» (I. 338-344; 1335-1344).

Después de la traición y la muerte de Gretchen, la Parte Segunda empieza con el sueño de autopurga de Fausto, después del cual «des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig», y se despierta a un mundo que se ha convertido en *ein Paradies* (II. 4679-4694). Ese renacimiento espiritual es sin embargo correlativo con la vida renaciente de la naturaleza en la

primavera, de la que Fausto se levanta como un nuevo Adán secular, para reanudar su involuntaria peregrinación hacia una redención en esta vida. Su meta, simbolizada en los versos finales del drama como una figura femenina —«Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan»— es un infinito fuera de alcance, de modo que su triunfo consiste simplemente en la experiencia de sostener un deseo que nunca descansa en la *stasis* de una satisfacción finita.

Hölderlin había expresado con insuperada economía el ideal romántico de la aspiración infinita: «Das ist die Herrlichkeit des Menschen, dass ihm ewig nichts genügt»[58]. La gloria del hombre de Hölderlin es en la versión de Goethe la salvación del hombre; como dice el ángel en la escena final:

> Wer immer strebend sich bemüht,
> Den können wir erlösen.

Goethe adopta el concepto de la salvación como un triunfo de la aspiración a un Dios infinito, pero lo altera de una manera que lo despoja del sobrenaturalismo cristiano y que transvalora la moralidad cristiana. La ascensión final de Fausto no significa su rechazo de las posibilidades de este mundo a fin de alcanzar un bien extramundano, sino su éxito en el mantenimiento de un deseo de una totalidad de experiencia que está infinitamente más allá de la posibilidad de ser satisfecho por el mundo, en un esfuerzo erróneo y doloroso que es su propia recompensa, haciéndole lo que llega a ser y no podría haber sido sin eso. La salvación de Fausto es un juicio sobre la vida que ha vivido ya.

* * *

Concluiré este esbozo de un patrón recurrente en la literatura alemana en los albores del siglo XIX con un autor que reúne de manera conveniente casi todos los elementos que he venido detallando —la historia escritural del Edén y del apocalipsis; los mitos paganos y el culto de los misterios; Plotino, la literatura hermética y Boehme; las doctrinas filosóficas e históricas de Schiller, Fichte, Schelling y la *Naturphilosophie* contemporánea; la novela de educación ejemplar, *Wilhelm Meister's Lehrjahre*— y las funde en el asunto de sus escritos más importantes. El semimundo remoto y fluctuante de la fantasía de Novalis es *sui generis*, pero detrás de lo que Novalis llamaba sus *Tropen-und-Rätselsprache* reconocemos un complejo familiar de ideas, imaginería y diseño. En las leyendas de Novalis el proceso de la experiencia humana representativa es una caída desde la autounidad y la comunidad hasta la división, y desde el contentamiento hasta la añoranza de la redención, que consiste en una unidad recobrada en un nivel más alto de autoconciencia. Este proceso está representado bajo la forma argumental de un viaje educativo en busca de un otro

femenino cuya misteriosa atracción empuja al protagonista a abandonar a la novia de su infancia y la sencilla seguridad del hogar y la familia (equiparadas a la infancia, a la edad de oro pagana y al paraíso bíblico) para errar a través de tierras extrañas en un camino que va girando imperceptiblemente de nuevo en dirección del hogar y la familia, pero con el acceso a una visión (producto de su experiencia durante el camino) que le permite reconocer, en la muchacha que ha dejado atrás, la elusiva figura femenina que ha sido todo el tiempo el objeto de su añoranza y de su búsqueda. El regreso a casa del protagonista coincide así con la consumación de una unión con su novia bienamada.

Die Lehrlinge zu Sais (escrito en 1798-1799) trata de unos novicios que se están educando en los misterios de la diosa velada Isis, cuyo santuario está en la antigua ciudad egipcia de Saís. La sección inicial empieza así: «Varios son los caminos [*Wege*]», y termina con la orden del sabio que es el maestro de los novicios de que «cada uno de nosotros siga su propio camino, porque cada nuevo camino pasa por nuevos países, y cada uno al final lleva de nuevo a estos parajes, a este hogar sagrado». «Yo también inscribiré mi figura», declara el estudiante narrador, cuya búsqueda es la «del camino hacia el lugar donde, en profundo sueño, habita la doncella que anhela mi espíritu»[59].

Siguen las cavilaciones y monólogos del maestro y de sus estudiantes, que consisten todos en variaciones —según el modo de vida y la profundidad de la visión de cada hablante— sobre un solo tema, el de una relación unificadora en el interior de un hombre, así como entre el hombre y la naturaleza y entre un individuo y los demás hombres, que se ha perdido y será encontrada de nuevo. En la «antigua condición sencilla y natural» del hombre integral, «cada cosa debió parecer humana, familiar y amistosa». Pero después se les ocurrió a los hombres «significar los múltiples objetos de sus sentidos con un nombre común, y ponerse en oposición frente a ellos», y esa fue la razón de que poco a poco «nuestro ser interior se partiera en tan gran variedad de poderes, y con la continuación de ese proceder esa fragmentación crecerá aún más». Como resultado de la divisibilidad inaugurada por el entendimiento analítico del hombre, la naturaleza se transformó en «un ser extraño y frío», y para algunos hombres llegó a ser «un aterrador molino de la muerte», una «gigantesca máquina». Pero los artistas, así como los practicantes de las artes utilitarias de la agricultura y de la civilización, enseñaron poco a poco a la naturaleza «de nuevos modos más amistosos», y ésta reanudó su antiguo coloquio y comunidad con el hombre: «Se volvió otra vez sociable, y gustosa dio respuesta al interrogador amistoso, y así la antigua edad de oro parece volver poco a poco, en la que ella era la amiga, la consoladora, la sacerdotisa y la hacedora de milagros para los hombres». Y vendrá ciertamente el tiempo en que «todas las razas del mundo, después de una larga separación, se reunirán de nuevo»[60].

Uno de los novicios describe el intercambio que alcanza el poeta con la naturaleza como el cumplimiento de una relación yo-tú: «¿No se convierte el acantilado en un tú específico en el momento en que me dirijo a él?»[61]. Un entusiasta más ardiente representa la reconciliación del poeta con la naturaleza como un abrazo sexual: «Cuando esa poderosa emoción para la que el lenguaje no tiene más nombre que el de amor y voluptuosidad se expande en su interior como un poderoso vapor que todo lo disuelve, y, temblando en dulce terror, se hunde en el vientre oscuro y tentador de la naturaleza, su pobre individualidad se consume en las importantes olas del deseo, y nada queda sino un foco de inconmensurable fuerza procreadora, un remolino devorador en el poderoso océano». En un modo más contemplativo, el poeta «se funde con todas las criaturas de la naturaleza, puede uno decir que se siente a sí mismo en ellas [*sich gleichsam in sie hineinfühlt*]». El novicio traduce las bodas místicas del alma con Cristo en unas bodas entre el poeta y la naturaleza. «En la naturaleza se siente como en el seno de su modesta novia», y ella le permite «verla en su dualidad, como una fuerza que engendra y da nacimiento, y en su unidad, como unas bodas infinitas e imperecederas»[62].

En medio de estas meditaciones Novalis inserta un alegre *Märchen* que sirve como prototipo de la leyenda entera. La historia cuenta cómo Hyazinth, acicateado por los cuentos de un hombre extraño «de países extranjeros», abandona a la vez su casa y a Rosenblüte, la novia de su infancia, «para irse por tierras extrañas» no sabe hacia dónde, buscando a «la madre de las cosas, la doncella velada. Por ella se abrasa mi corazón». Después de largas errancias llega al altar, se duerme, y sueña que entra en el *sancta sanctorum,* la residencia de Isis.

> Todo parecía tan familiar, pero con un esplendor como él no había visto nunca; el último rastro de la tierra se desvanecía como si se absorbiese en el aire, y él se encontraba ante la doncella celestial. Entonces levantó el ligero velo tembloroso —y Rosenblüte se echó a sus brazos—. Una música lejana cerró los secretos de la reunión amorosa, las exhalaciones de la añoranza, y excluyó todo lo que era ajeno a aquel lugar encantador. Desde entonces Hyazinth vivió muchos años con Rosenblüte entre sus felices padres y amigos de juegos...[63].

Novalis dejó incompleto *Die Lehrlinge,* pero algunas notas fragmentarias sugieren el probable desenlace. La historia es un mito de la naturaleza: «Isis — doncella — velo — tratamiento secreto de la ciencia natural». En una de las notas un «favorito de la fortuna» entra en el Templo de Isis para encontrar allí a «su novia, que le recibió con sonrisas». En otra

> Uno tuvo éxito —levantó el velo de la diosa de Saís— Pero ¿qué es lo que vio? vio —maravilla de maravillas— a sí mismo.

El final del viaje circular, al parecer, habría de ser una reposesión de la naturaleza que es también la reposesión de la personalidad enajenada del hombre. Su modelo último, según indica también Novalis, eran las bodas de Cristo y la Nueva Jerusalem en el Apocalipsis, que señalan el advenimiento de un nuevo cielo y una nueva tierra. El hombre, sugiere Novalis, es a la vez su propio evangelista y su propio redentor: «se proclama a sí mismo y su evangelio de la naturaleza. Es el Mesías de la naturaleza». Consiguientemente, después de que Isis ha hecho finalmente su aparición, en compañía del Mesías de la naturaleza, la nota dice: «*Nuevo Testamento* —y nueva naturaleza— como *Nueva Jerusalem*»[64].

El *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis (escrito en 1799-1800) es un relato simbólico del crecimiento del espíritu de un poeta, representado en el vehículo de un viaje sostenido a través de los reinos de la experiencia. El estímulo para emprender el viaje es la «inexpresable añoranza» de Heinrich por una flor azul que ve en un sueño, cuya corola es el rostro de una muchacha. Desde el comienzo tiene el presentimiento de que el diseño inmanente de su búsqueda es circular:

> Heinrich dejó a su padre y su ciudad natal con la tristeza en su corazón. Vio claramente ahora por primera vez lo que significa la separación... Su mundo familiar se desgarraba de él y él era arrojado como en una orilla extraña...
>
> La mágica flor estaba ante él, y él miraba hacia Turingia, de la que se alejaba, con la extraña premonición de que después de largas errancias regresaría a su tierra natal [*Vaterland*] desde regiones distantes hacia las que viajaba ahora y por eso con el sentimiento de que era en realidad a su tierra natal a la que se acercaba[65].

El motivo que subyace, como se sugiere repetidamente, es la caída del hombre desde la «edad de oro primera y sus soberanos: el amor y la poesía», a la que ha de seguir «el rejuvenecimiento de la naturaleza, y el retorno de una edad de oro imperecedera». «Si tus ojos se vuelven firmemente hacia el cielo», le es dicho a Heinrich, «nunca errarás tu camino a casa»[66].

En el centro de esta leyenda hay también un *Märchen*, contado por el maestro poeta Klingsohr —esta vez un cuento muy elaborado que asimila la imaginería de la Revelación, de los Cánticos, la metalurgia y el galvanismo contemporáneos y la búsqueda hermética de la Piedra Filosofal, a la historia del príncipe que despierta a la princesa dormida; el resultado transforma el cuento de hadas conocido en un mito cósmico—. En las notas que escribió para un proyecto de poética, Novalis indicó la centralidad de esta forma para su concepto visionario de la naturaleza y de la función de la poesía. «El *Märchen* es como quien dice el canon de la poesía —todo lo poético debe ser *märchenhaft*». Y el escritor de *Märchen*

es el bardo que ve el presente, el pasado y el futuro, y que ve el futuro como un retorno a un pasado perfeccionado:

> En el mundo futuro todo es como era en el mundo anterior —y sin embargo es bastante diferente—. El mundo futuro es el caos que ha sido racionalizado [*das vernünftige Chaos*]...
>
> El *Märchen* genuino debe ser al mismo tiempo representación profética —representación ideal— representación absolutamente necesaria. El genuino componedor del *Märchen* es un vidente del futuro...
>
> Con el paso del tiempo la historia debe convertirse en un *Märchen* —se vuelve de nuevo lo que era al comienzo[67].

El cuento de Klingsohr empieza inmediatamente después de la caída. «La larga noche acaba de empezar», y la naturaleza se ha vuelto un mundo congelado y ventoso donde todos los árboles, flores y frutos son obra mímica del puro artificio. Eros es seducido por Ginnistan (es decir, Fantasía) que, a la manera incestuosa común al mito, la alquimia y el psicoanálisis moderno, asume la forma de la propia madre de Eros. En su ausencia el Escriba (caracterizado por Novalis en una carta como «la razón petrificadora y petrificada»[68]) se apodera de la casa y gracias a su influencia divisora lleva las cosas al nadir de su mal en la fragmentación, la disputa y la muerte. Pero Fábula (el espíritu de la Poesía) emprende un viaje redentor a través de los tres reinos del ser, el mundo inferior, el mundo intermedio (que es la tierra, la esfera humana del hogar y la familia) y el mundo superior. En su descenso al mundo inferior, Fábula resuelve el enigma de la esfinge: «¿Cuál es el eterno misterio?» «El amor». De inmediato empieza el desenlace, en una grandiosa confusión de imaginería pagana, oculta, científica y escatológica. El gigante Atlas es revivificado por una descarga de corriente galvánica, y vuelve a ser capaz de sostener el peso de la tierra. «Los viejos tiempos regresan», y pronto el Jardín de las Hespérides «florecerá de nuevo y el fruto de oro esparcirá de nuevo su fragancia». Después de una secuencia de operaciones quasi-alquímicas, el mundo caído es redimido: «El nuevo mundo ha nacido del dolor, y las lágrimas disuelven las cenizas en una bebida de vida eterna». En esta reunificación que lo incluye todo, el Escriba, principio de división, borrada su ocupación, simplemente desaparece. «Una poderosa primavera se había esparcido por la tierra», y hay una regeneración universal en la que todas las cosas son «levantadas y empujadas» y toman una forma humana; hasta en los «remolinos de polvo... parecían formarse figuras familiares». «En este apacible reino» los animales «se acercaban a la gente despertada con gestos amistosos» y «las plantas les servían con frutos y fragancias». Con la ayuda de las fuerzas eléctricas, Eros despierta a la princesa durmiente Freya (Paz); «abrió sus grandes ojos oscuros y reconoció a su amado», y «un largo beso selló su eterna unión»; mientras Sofía (Sabiduría) pide a la feliz pareja: «arrojad al aire la pulsera de vuestra

unión, para que la gente y el mundo puedan seguir unidos con vosotros». Se sigue una procesión alegórica de «las estrellas y los espíritus de la naturaleza», después de la cual «la vieja luna llegó con su fantástico atuendo» dirigiendo la procesión matrimonial para celebrar la unión de Ginnistan con el padre.

Hasta un resumen tan breve como éste habrá sacado tal vez a luz las semejanzas de este pequeño mito con las invenciones simbólicas de Blake, Shelley y Keats; es como si un guionista hubiera mezclado elementos de *Jerusalem*, *Prometeo desencadenado* y *Endimión* en el argumento de una fantasía de Walt Disney. El *Märchen* termina, *mutatis mutandis*, como *Prometeo desencadenado*: con el abrazo marital del rey y la reina (Arcturus y Sofía), que se vuelve universalmente epidémico:

> Mientras tanto el trono se había transformado imperceptiblemente en una magnífica cama nupcial, sobre cuyo dosel planeaba el Fénix con la pequeña Fábula... El rey abrazó a su ruborizada amada, y el pueblo siguió el ejemplo del rey y se acariciaban unos a otros. No se oían más que palabras de ternura y el susurro de los besos[69].

Novalis sólo vivió para terminar el comienzo de la segunda parte de *Heinrich von Ofterdingen*, en la que Heinrich, después de la muerte de su amada Mathilda, reanuda su errancia, ahora en el personaje específico de «un peregrino». Pero el trazado de su camino sigue siendo el de un largo rodeo que vuelve a su comienzo. Cuando Heinrich pregunta: «Wo gehn wir denn hin?», recibe la respuesta: «Immer nach Hause». Las notas de Novalis para la continuación indican que cuando la naturaleza se humanice de nuevo y reanude su comunicación con el hombre, su peregrino estará en casa en este mundo ahora ajeno:

> El libro termina exactamente al revés que el *Märchen* —con una sola simple familia.
>
> Todo se vuelve más tranquilo, más simple y más humano hacia el final.
>
> Es al final el mundo primero, la edad de oro.
>
> Hombres, animales, plantas, piedras y estrellas, llamas, tonos, colores al final deben actuar y hablar juntos como una sola familia o sociedad, como una sola raza[70].

La tercera de las obras fundamentales de Novalis, *Hymnen an die Nacht* (1800), es una hazaña de invención que abrió brecha para los simbolistas en la Francia del siglo XIX. Muchos de sus componentes nos resultan sin embargo reconocibles: el viaje espiritual en busca de la amada, que ha desaparecido en la oscuridad de la muerte; el paralelismo entre la pérdida de la amada y la caída del mundo bienaventurado, cuando «los ríos y los árboles, las flores y los animales tenían sentido humano», para

caer en un mundo donde «la naturaleza yacía, sin vida y solitaria»; la utilización de la unión del amante y la amada como tipo figural de la consumación de todas las cosas. En la conclusión de los *Himnos*, cuando la amada se convierte en una *figura Christi* femenina, la búsqueda circular vuelve abiertamente a su antiguo prototipo en la peregrinación cristiana a través del exilio de vuelta a casa, donde alguien que es a la vez el padre, la novia y la esposa está esperando.

> Die Lust der Fremde ging uns aus,
> Zum Vater wollen wir nach Haus...
>
> Wir müssen nach der Heimat gehn,
> Um diese heilge Zeit zu sehn...
>
> Hinunter zu der süssen Braut,
> Zu Jesus, dem Geliebten...
> Ein Traum bricht unsre Banden los
> Und senkt uns in des Vaters Schoss.

Así había hablado San Agustín mucho antes, «gimiendo en mi peregrinación» en la añoranza de «Jerusalem mi Patria» y de «su Padre y Tutor y Esposo». «Por esa Ciudad suspira el amigo del prometido... pues es un miembro de la Esposa de Cristo»[71].

NOTAS

[1] Sobre los teólogos pietistas en el Württemberg de la juventud de Schiller, véase Benno von Wiese, *Friedrich Schiller* (Stuttgart, 1959), especialmente cap. IV. Sobre la probable influencia de Oetinger, véase también *On the Aesthetic Education of Man* de Schiller, ed. de Wilkinson & Willoughby, pp. lxxxi, 254, 315. Los comentarios de Oetinger sobre el andrógino primordial están reproducidos en Ernst Benz, *Adam, der Mythus vom Urmenschen*, 22, 163-170.

[2] Kant, *Critique of Practical Reason*, trad. ingl. de Lewis White Beck (New York, 1956), pp. 90, 126-127.

[3] Isaiah Berlin, «Herder and the Enlightenment», en *Aspects of the Eighteenth Century*, ed. de Earl R. Wasserman (Baltimore, 1965), pp. 87-89.

[4] Blaise Pascal, Prefacio a *Le Traité du vide*, *Opuscules et Lettres*, ed. de Louis Lafuma (Éditions Montaigne, 1955), p. 54.

[5] Lessing, *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, secc. i. R. S. Crane, «Anglican Apologetics and the Idea of Progress, 1699-1745», en *The Idea of the Humanities*, I, 214-287, revela la divulgación de la mayoría de las ideas claves de Lessing en la Inglaterra del siglo XVIII. Que Dios (como término técnico) «acomoda» la revelación de las religiones y las verdades morales a las etapas del crecimiento intelectual de la humanidad desde la infancia hasta la madurez, y que la historia representa por consiguiente la progresiva educación teológica de la raza humana, es algo que fue propuesto por Tertuliano en el siglo III; y esas ideas fueron divulgadas posteriormente por diversos Padres de la Iglesia y teólogos escolásticos. Véase Crane, *ibid.*, I, 216-221.

[6] Herder, *Sämtliche Werke*, ed. de Bernhard Suphan (33 vols., Berlin. 1877-1913), VII, 5, 130. Véase también *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774), *ibid.*, V.

[7] *Ibid.*, XIII, 189-192.

[8] *Kant's gesammelte Schriften* (Akademie Ausgabe, Berlin, 1902 ss.), VIII, 109-110. Véase también *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* de Kant (1784).

[9] En cuanto a Kant en relación con «der philosophische Chiliasmus», véanse sus *Gesammelte Schriften*, VI, 34, 134-136; VIII, 27.

[10] Schiller, *Sämtliche Werke*, ed. de Otto Güntter & Georg Witkowski (20 vols., Leipzig, s. a.), XVI, 142-144.

[11] *Patrologia Latina*, ed. de Migne, XIV, 1065; cit. por A. O. Lovejoy en su estudio clásico sobre «Milton and the Paradox of the Fortunate Fall», *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948), p. 288.

[12] *Paradise Lost*, XII, 458-478. Véase también *Paradise Regained*, IV, 612 ss.: «For though that seat of earthly bliss be fail'd, / A fairer paradise is founded now / For *Adam* and his chosen Sons...» [Pues aunque aquel asiento de bendición terrestre se perdiera, / Un paraíso más hermoso está fundado ya / Para Adán y sus hijos escogidos...]

[13] *Sämtliche Werke*, XVI, 144.

[14] Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, trad. ingl. de Wilkinson & Willoughby, Introduction, p. li; se encontrará en esta Introducción un penetrante análisis de la estructura y el proceso dialéctico del pensamiento de Schiller. Estoy agradecido al profesor Wilkinson por haberme permitido leer esa Introducción en pruebas de imprenta.

[15] *On the Aesthetic Education of Man*, *ibid.*, pp. 11, 31, 23.

[16] Adam Ferguson, *An Essay on the History of Civil Society*, ed. de 1767, ed. de Duncan Forbes (Edinburgh, 1966), p. 19. Esa obra fue traducida al alemán al año siguiente de su publicación (Leipzig, 1768). El amigo de Ferguson Adam Smith, en conferencias que dio en la Universidad de Glasgow en 1763, había analizado antes el «espíritu comercial» de una economía desarrollada y la progresiva división del trabajo necesaria para aumentar la

eficacia de la producción industrial, y había indicado las «desventajas» de esos acontecimientos al «contraer» el espíritu del trabajador y al desalentar la valentía y el espíritu marcial. Esas conferencias no se publicaron sin embargo hasta 1896, a partir de las notas de un estudiante; véase Adam Smith, *Lectures on Justice, Police, Revenue and Arms*, ed. de Edwin Cannan (Oxford, 1896), pp. 255-259. Smith incorporó más tarde su análisis en *An Enquiry into... the Wealth of Nations* (1776); véase p. ej., la edición de Edwin Cannan (New York, 1937), pp. 3-21, 734-740. Wilkinson y Willoughby, en *On the Aesthetic Education of Man* de Schiller, pp. 231-233, citan paralelismos con algunas de las descripciones que hace Schiller del hombre fragmentado en el *Vom Erkennen und Empfinden der Menschlichen Seele* de Herder (1778) y en los *Discours* de Rousseau (1750-1754).

[17] En cuanto al temprano y cuidadoso estudio de Ferguson por Schiller, véase Benno von Wiese, *Friedrich Schiller*, pp. 76-82; y en cuanto a la influencia del *Essay on Civil Society* de Ferguson sobre Schiller, así como sobre Herder y otros pensadores alemanes, véase Roy Pascal, «"Bildung" and the Division of Labour», en *German Studies Presented to Walter Horace Bruford* (London, 1962), pp. 14-28, y su «Herder and the Scottish Historical School», *Publications of the English Goethe Society*, Nueva Serie, XIV (1938-1939), 23-42.

[18] Schiller, *Sämtliche Werke*, XVII, 479-481.

[19] Kant, *Critique of Practical Reason*, trad. ingl. de Beck, pp. 126-127; Fichte, *Sämtliche Werke*, VI, 299-300; Schiller, *Aesthetic Letters*, p. 59; Hölderlin, *Hyperion's Jugend*, *Sämtliche Werke*, III, 204; Wordsworth, *El preludio*, VI, 531-542; Coleridge, *Shakespearian Criticism*, ed. de T. M. Raysor (2 vols., Cambridge, Mass., 1930), II, 262-263.

[20] 30 de agosto de 1795; *Friedrich Heinrich Jacobi's auserlesener Briefwechsel* (2 vols., Leipzig, 1825-1827), II, 208-210. En sus *Conferencias sobre la vocación del erudito* (1794), Fichte había dicho que «Rousseau, bajo el nombre de estado de Naturaleza» y los «antiguos poetas... bajo el título de edad de oro» habían colocado uno y otro «detrás de nosotros» lo que en realidad «¡se levanta delante de nosotros!» El hombre debe dejar inevitablemente su pacífico estado animal; «corta del modo más azaroso la manzana del conocimiento, pues está implantado en él de manera inerradicable el impulso de ser como Dios», aunque «el primer paso fuera de ese estado lo lleva a la pena y el esfuerzo». *Sämtliche Werke*, VI, 342-343.

[21] Fichte, *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters* (1804-1805), *Sämtliche Werke*, VII, 5-12. Esas conferencias, así como las conferencias *Sobre la vocación del erudito*, están disponibles en una traducción inglesa de William Smith, *The Popular Works of J. G. Fichte* (2 vols., London, 1889).

[22] Schelling, *De prima malorum humanorum origine*, *Sämtliche Werke*, parte I, vol. I, pp. 32-33.

[23] *Ibid.*, pp. 38-39.

[24] *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797), *Sämtliche Werke*, parte I, vol, II, 12-14.

[25] *The Logic of Hegel*, trad. ingl. de Wallace, secc. 24, pp. 52-54. En cuanto al cuidadoso estudio por Hegel de las ideas de Schiller, véase Walter Kaufmann, *Hegel*, pp. 48-58.

[26] *The Logic of Hegel*, trad. ingl. de Wallace, pp. 54-57. Véase también Schelling, *Sämtliche Werke*, parte II, vol. III, pp. 364-365: «La filosofía tiene como su más alta meta la de reparar esa conciencia desgarrada [*zerissene Bewusstsein*]... El filósofo... es el médico que vuelve a vendar y con mano suave y lenta trata de curar las profundas heridas de la conciencia humana». En cuanto a los comentarios anteriores de Hegel sobre la historia bíblica de la expulsión del hombre del paraíso como representación «pictórica» del acto de autodivisión del espíritu mediante el cual se convierte en «otro para sí mismo», v. su *Phänomenologie des Geistes*, ed. de Hoffmeister, pp. 536 ss.

[27] Schiller había dicho, p. ej., que una acción humana puramente voluntaria «nunca puede mostrarse graciosa». *Über Anmut und Würde* (1793), *Sämtliche Werke*, XVII, 329.

[28] *Über das Marionettentheater*, en *Heinrich von Kleist's Werke*, ed. de Wilhelm Waetzoldt (6 partes, Berlin, s. f.), Véase 76-79. V. Helmut Sembdner, comp., *Kleist's Aufsatz über das Marionettentheater: Studien und Interpretationen* (Berlin, 1967).

[29] *Darlegung des Wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre* (1806), *Sämtliche Werke*, parte I, vol. VII, pp. 58-59, 81-82.

[30] Se encontrarán diversos paralelismos entre la filosofía de Schelling y la poesía de Wordsworth en E. D. Hirsch Jr., *Wordsworth and Schelling: A Typological Study of Romanticism* (New Haven, 1960).

[31] *Sämtliche Werke*, parte I, vol. III, pp. 628, 341.

[32] *Ibid.*, VI, 42, 57.

[33] *The Ages of the World*, trad. ingl. de Frederick de Wolfe Bolman Jr. (New York, 1942), pp. 84-85, 88, 90-92. Cf. la anticipación de Walt Whitman del poeta-vidente que redimirá toda división, incluyendo la división primordial entre el hombre y la naturaleza, en *Passage to India*, secc. 5:

> All these separations and gaps shall be taken up and hook'd and linked together,
> The whole earth, this cold, impassive, voiceless earth, shall be completely justified,
> Trinitas divine shall be gloriously accomplish'd and compacted by the true son of God, the [poet...
> Nature and Man shall be disjoin'd and diffused no more,
> The true son of God shall absolutely fuse them.

[Todas esas separaciones y brechas serán asumidas y colgadas y enlazadas juntas, / La tierra entera, esta tierra fría, impasible, sin voz, será completamente justificada, / La trinidad divina la cumplirá y la acordará gloriosamente el verdadero hijo de Dios, el poeta... / La Naturaleza y el hombre ya no estarán desunidos y difusos, / El verdadero hijo de Dios las fundirá absolutamente.]

[34] Se encontrará un comentario del poema épico abortado de Schelling en Fritz Strich, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner* (2 vols., Halle, 1910), II, 31-39.

[35] *The Logic of Hegel*, trad. ingl. de Wallace, secc. 17, p. 28.

[36] *Ibid.*, secc. 15, p. 24, Cf. Proclo, *Elementos de teología*, props. 33 y 146. Tal como lo expresó Hegel en su «lógica extensa» (*The Science of Logic*, trad. ingl. de Johnston & Struthers, II, 483-484):

> Cada paso en el progreso de una mayor determinación al avanzar desde el comienzo indeterminado es también un volver atrás hacia él... La Ciencia [*die Wissenschaft*] se ve que es un círculo que regresa sobre sí mismo, pues la mediación dobla su fin en su comienzo o simple fundamento. Además, este círculo es un círculo de círculos; pues cada miembro... es intro-Reflexión que, volviendo al comienzo, es al mismo tiempo el comienzo de un nuevo miembro.

También en *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, Sämtliche Werke*, XVII, 56:

> Esta actividad... debe representarse no como una línea recta que se extiende en la infinidad abstracta, sino como un círculo, como una vuelta sobre sí mismo. Este círculo tiene como periferia numerosos círculos; el conjunto es una amplia secuencia de desarrollos que vuelven sobre sí mismos.

[37] Prefacio a *La fenomenología del espíritu*, trad. ingl. de Kaufmann, *Hegel*, p. 410; véanse también pp. 434, 448.

[38] *The Logic of Hegel*, trad. ingl. de Wallace, secc. 244, p. 379. Cf. *The Science of Logic*, II, 484-486; también II, 483: «El concepto, en su progreso dialéctico, no sólo no pierde nada ni deja atrás nada, sino que lleva consigo todo lo que ha sido adquirido».

[39] *Ibid.*, secc. 17-18, pp. 27-29. Cf. *The Science of Logic*, II, 485-486.

[40] Véase p. ej., *Phänomenologie des Geistes*, ed. de Hoffmeister, pp. 558-559; en la trad. ingl. de J. B. Baillie, *The Phenomenology of Mind* (Harper Torchbooks, New York, 1967), pp. 800-801. (El Prefacio de la *Fenomenología* de Hegel lo cito según la precisa trad. ingl. de Kaufmann en su libro *Hegel*. Las citas del cuerpo de la *Fenomenología* son traducción inglesa mía [y se traducen al español según esa versión], con referencias de página a la edición alemana de Hoffmeister. Para comodidad de quien lea inglés, ésta va seguida de una referencia de página, entre paréntesis, a la traducción más bien descuidada de Baillie, indicada por la inicial «B».)

[41] Prefacio a la *Fenomenología;* en Kaufmann, pp. 380-400.

[42] *Ibid.*, pp. 402-404. También p. 452: «el largo camino de la educación y el movimiento, tan rico como profundo, mediante el cual el espíritu alcanza el conocimiento...»

[43] *Phänomenologie des Geistes*, pp. 66-67 (B., 135-136).

[44] *Ibid.*, p. xxxviii.

[45] *Lectures on Modern Idealism* (New Haven, Conn., 1919), pp. 147 ss. Sobre la analogía con el *Bildungsroman*, véase también Kaufmann, *Hegel*, pp. 158, 381.

[46] *Phänomenologie des Geistes*, p. 549 (B., 789-790). Así resume Hegel la secuencia en la advertencia del autor: En las consiguientes «apariciones del espíritu... las imperfectas se disuelven y pasan a las superiores, que son su siguiente verdad. Encuentran su verdad final primero en la religión y después en la ciencia, como resultado del conjunto». *Phänomenologie*, p. xxxviii.

[47] *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, Sämtliche Werke*, XVII, 51-52. Véase también *Phänomenologie*, p. 557: En el conocimiento absoluto, «Ich in seinem Anderssein [ist] bei sich selbst».

[48] G. R. G. Mure, *The Philosophy of Hegel* (London, 1965), pp. 62-63.

[49] «Vorrede» a «Vorletzte Fassung», *Sämtliche Werke*, ed. de Friedrich Beissner (Stuttgart), III (1957), 236. La versión anterior del Prefacio, publicada en 1794 con el Fragmento Hyperion de la revista de Schiller *Neue Thalia*, está más cerca de la formulación de Schiller del curso educativo tanto del individuo como de la humanidad, pues describe el camino como un movimiento desde la simple unidad de la naturaleza, hasta rodear la compleja unidad de la cultura:

> Hay dos ideales de nuestra existencia: una condición de la más alta simplicidad, en la que nuestras necesidades —por la mera organización de la naturaleza y sin ayuda nuestra— están en mutua consonancia unas con otras, con nuestras capacidades y con todo aquell con lo que estamos relacionados; y una condición de la más alta cultura [*Bildung*] donde se seguiría lo mismo, con nuestras necesidades y capacidades multiplicadas y fortalecidas interminablemente por medio de la organización que somos capaces de lograr nosotros mismos. El camino excéntrico por el que pasa el hombre, a la vez genéricamente y como individuo, desde un punto (de una simplicidad más o menos pura) hasta otra (de una cultura más o menos perfeccionada [*vollendeten Bildung*]) aparece, en sus tendencias esenciales, siempre como el mismo.
>
> (*Ibid.*, III, 163)

El fragmento *Thalia* deja también clara la identificación de Hölderlin de la caída desde la simplicidad a la separación con la historia bíblica del paraíso perdido y por recobrar.

> La simplicidad e inocencia de los tiempos primordiales mueren para poder retornar en una cultura [*Bildung*] perfeccionada, y la sagrada paz del paraíso queda destruida para que lo que era sólo un don de la naturaleza pueda florecer de nuevo como la posesión ganada de la humanidad...
>
> «Pero la perfección vendrá únicamente», dijo Melite, «en la tierra distante... de la eterna juventud... Allí también nos volveremos a encontrar todos unos a otros, en la gran reunión de todas las cosas separadas».
>
> (*Ibid.*, III, 180-181)

[50] Wolfgang Schadewaldt comenta los probables orígenes astronómicos del término en «Das Bild der exzentrischen Bahn bei Hölderlin», *Hölderlin-Jahrbuch* (1952), pp. 1-16. En cuanto al «círculo excéntrico» en la astronomía tolomeica, véase Thomas S. Kuhn, *The Copernican Revolution* (New York, 1959), pp. 69-70; y se encontrará un comentario del término contemporáneo de la redacción de *Hiperión* en Charles Hutton, *A Mathematical and Philosophical Dictionary* (London, 1796), I, 454. En *Hölderlin's «Hyperion»: Exzentrische Bahn und Dichterberuf* (Stuttgart, 1965), pp. 12-15, Lawrence Ryan propone el punto de vista alternativo de que «excéntrico» se refiere a un desplazamiento del centro del camino circular desde el verdadero punto de unidad fuera de uno mismo, en el *en kai pan* del mundo, hasta un punto dentro de la persona individual; véanse sin embargo las objeciones a esta interpretación de Ulrich Gaier en su reseña de la obra de Ryan en *The German Quarterly*, XXXIX (1966), 244-249. Sobre la estructura cíclica de la versión final de *Hiperión*, véase también Paul de Man, «Keats and Hölderlin», *Comparative Literature*, VIII (1956), 28-45.

[51] En cuanto a la frecuencia de la preocupación romántica por la relación de «dominio y servidumbre» entre la persona y la naturaleza, véase cap. VI, secc. 4.

[52] Hölderlin, *Sämtliche Werke*, III, 10. *Hyperión* está disponible ahora en una buena traducción inglesa de Willard R. Trask (Signet Classics: New York, 1965).

[53] *Ibid.*, III, 157, 159. Cf. el poema lírico de Hölderlin *Lebenslauf*, sobre el sufrimiento y el curso circular de la vida:

> Grössers wolltest auch du, aber die Liebe zwingt
> All uns nieder, das Laid beuget gewaltiger,
> Doch es kehret umsonst nicht
> Unser Bogen, woher er kommt.

[54] *Ibid.*, III, 158-159. Cf. el pasaje, similar incluso en muchos detalles, de *El preludio* (1805), XI, 1 ss., donde Wordsworth anuncia el comienzo de la recuperación de su crisis de desesperación en un renaciente paisaje de primavera.

[55] Ryan, *Hölderlin's «Hyperion»*, pp. 215-216.

[56] *Sämtliche Werke*, III, 158. Cf. p. 51: «¡Si tan sólo pudiéramos hacernos otra vez como niños, para que vuelva la dorada edad de la inocencia, la edad de la paz y la libertad, para que haya una sola alegría, un solo lugar de reposo en la tierra!»

[57] *Hölderlin's «Hyperion»*, pp. 223 ss.

[58] *Hyperion's Jugend, Sämtliche Werke*, III, 204.

[59] Novalis, *Schriften*, ed. de Paul Kluckhohn, Richard Samuel, Heinz Ritter, Gerhard Schulz (Stuttgart), I (1960), 79-82. Hay una trad. ingl. de Ralph Manheim de la novela *The Novices of Sais* (New York, 1949). Las declaraciones de Novalis de que «Mannigfache Wege gehen die Menschen» y de que «jeder [Weg] endlich... zu dieser heiligen Heimat wieder führet» hacen eco a antiguos topos en relación con el viaje espiritual del hombre, basados en Jeremías 6:16. En la versión de Chaucer al comienzo de *The Parson's Tale:* «Manye been the weyes espirituels that leden folk to oure Lord Jhesu Crist, and to the regne of glorie. Of whiche weyes, ther is... the righte wey of Jerusalem celestial». [Muchos son los caminos espirituales que llevan a la gente hacia nuestro Señor Jesucristo y al reino de la gloria. Entre cuyos caminos está... el camino recto de la Jerusalem celestial.]

[60] *Schriften*, I, 82-88. Novalis escribió en sus notas para su proyectada *Enzyklopädie:* «Todo lo malo y perverso es aislador (es el principio de la separación)...» *Briefe und Werke* (Berlin, 1943), III, 630.

[61] *Schriften*, I, 100; y p. 101: «Un nuevo lazo entre el Tú y el Yo».

[62] *Ibid.*, I, 104-106.

[63] *Ibid.*, I, 93-95.

[64] *Ibid.*, I, 110-111.

[65] *Henry von Ofterdingen*, trad. ingl. de Palmer Hilty (New York, 1964), pp. 26-27.

[66] *Ibid.*, pp. 48, 92; véase también p. 75.

[67] *Briefe und Werke* (Berlin, 1943), «Fragmente», III, 632.
[68] A Friedrich Schlegel, 18 de junio de 1800, *ibid.*, I, 455.
[69] *Henry von Ofterdingen,* trad. cit., pp. 120-148.
[70] *Schriften,* ed. de Kluckhohn y otros, I, 345, 347.
[71] *Confesiones,* XII, xvi; XIII, xiii.

Capítulo V

El viaje circular: de Blake a D. H. Lawrence

O soul, repressless, I with thee and thou with me,
Thy circumnavigation of the world begin,
Of man, the voyage of his mind's return.

To reason's early paradise,
Back, back to wisdom's birth, to innocent intuitions,
Again with fair creation

Whitman, *Passage to India*

A human pest cycling (pist!) and recycling (past!) about the sledgy streets, here he was (pust!) again!

Joyce, *Finnegans Wake*

We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.

Eliot, *Little Gidding*

CINCO

He aquí, en resumen, los conceptos e imágenes interrelacionados que, en conjunto o en su parte sustancial, fueron compartidos por muchos poetas, autores de leyendas y filósofos alemanes durante las tres décadas que siguieron a 1790. El poeta o filósofo, como vanguardia de la conciencia humana general, posee la visión de una inminente culminación de la historia que será equivalente a un paraíso recobrado o una nueva edad de oro. El movimiento hacia esta meta es un viaje y búsqueda circular, que termina en el logro del autoconocimiento, la sabiduría y el poder. Este proceso educativo es una caída desde la unidad primera a la autodivisión, la autocontradicción y el autoconflicto, pero la caída se mira a su vez como un primer paso indispensable a lo largo del camino que lleva a una unidad más alta que justificará los sufrimientos padecidos durante la marcha. La dinámica del proceso es la tensión hacia la clausura de las divisiones, los contrarios o las «contradicciones» mismas. El comienzo y el fin del viaje es el hogar ancestral del hombre, que está ligado a menudo con un contrario femenino del que al partir quedó separado. La meta de esa larga búsqueda interior ha de alcanzarse mediante un ascenso gradual, o bien por un súbito salto de la imaginación o la cognición; en cualquiera de estos casos, el logro de la meta se representa sin embargo como una escena de reconocimiento y reconciliación, y se señala a menudo con una unión amorosa con el otro femenino, tras el cual el hombre se encuentra del todo en casa consigo mismo, con su medio y la familia de sus semejantes.

Elementos y diseños semejantes prevalecían también en la literatura más importante de la Inglaterra contemporánea. Coleridge y Carlyle estaban familiarizados con los modelos alemanes, pero Blake, Wordsworth y Shelley poco o nada sabían de ellos. La coincidencia de tópicos y designios entre esos escritores muy diversos fue menos resultado de una influencia mutua que de una experiencia común en el clima social, intelectual y emocional de la época postrevolucionaria, y de un arraigo en un cuerpo de materiales común: ante todo la Biblia, especialmente tal como la exponían los visionarios protestantes radicales, muchos de los cuales habían asimilado cierta cantidad de la tradición neoplatónica.

1. La unidad perdida y la integridad ganada: Blake y Coleridge

«Tal vez vendrá aún», escribió Schelling en 1811, «aquel que ha de cantar el más grande poema heroico, que comprenda en espíritu lo que fue, lo que es, lo que será»[1]. La profecía de Schelling había sido realizada ya por William Blake, que compuso sus poemas épicos en el personaje, o

lo que él llamaba la «voz», del bardo «Who Present, Past & Future sees»*. «Tal es», pronunció más tarde Blake en *Jerusalem*, «mi tremenda Visión... Veo el Pasado, el Presente y el Futuro existiendo a la vez / Ante mí»[2]. Schelling había expresado también la afirmación correlacionada de que «cada individuo verdaderamente creativo debe crear su mitología para sí mismo». De manera semejante, Los, el artista arquetípico de Blake, exclama mientras se atarea: «Debo crear un Sistema, o ser esclavo del de otro Hombre»[3].

«Aquello que puede hacerse Explícito al Idiota», declaró perentoriamente Blake, «no es digno de mi atención»[4]. El sistema mítico que creó Blake es complejo y críptico, y no cesó de alterar sus detalles y su múltiple pertinencia tanto para la historia humana general como para los asuntos personales y públicos de su propia vida y su propia época. Pero describió bastante explícitamente los lineamientos generales y duraderos de su sistema como argumento de su primera epopeya de tamaño completo, *The Four Zoas* [Los cuatro Zoas]:

> Cuatro poderosos hay en cada hombre: una Unidad Perfecta
> No puede existir sino por la Hermandad Universal de Edén,
> El Hombre Universal. Que en Gloria esté por siempre Amén...
> Los era el cuarto estrellado inmortal, y en la Tierra
> De un luminoso Imperio de Universo noche y día atendía,
> Días y noches de una dicha giratoria; Uthona era su nombre
> En el Edén; en los Auriculares Nervioso de la Vida Humana,
> Que es la Tierra de Edén, sus emanaciones propagaba,
> Hadas de Albión, más tarde Dioses del Pagano; Hija
> De Beulah canta
> Su caída en la División y su Resurrección a la Unidad**.
>
> (I, 3-4)

Para Blake «El Antiguo y Nuevo Testamentos son el Gran Código del Arte»[5], de modo que todas sus epopeyas proféticas representan —cada una con un foco y un área de referencia primordial diferentes— la trama

---

* Que el Presente, el Pasado y el Futuro ve.

** Four Mighty Ones are in every man: a Perfect Unity
Cannot Exist but from the Universal Brotherhood of Eden,
The Universal Man. To Whom be Glory Evermore Amen...
Los was the fourth immortal starry one, & in the Earth
Of a bright Universe Empery attended day & night,
Days and nights of revolving joy; Urthona was his name
In Eden; in the Auricular Nerves of Human Life,
Which is the Earth of Eden, he his Emanations propagated,
Fairies of Albion, afterwards Gods of the Heathen; Daughter
Of Beulah Sing
His fall into Division & his Resurrection to unity.

(I, 3-4)

bíblica de conjunto de la creación y la caída del hombre, la historia del hombre en el mundo caído y la inminente redención del hombre en un Edén restaurado. Como los autores alemanes de la *Universalgeschichte*, Blake interpreta sin embargo la antigua fábula a su manera. Su premisa mítica o imagen fundadora no es un Dios trascendente, sino «El Hombre Universal» que, como «la Humana Forma Divina», incorpora en sí la deidad. Muchos autores alemanes, como hemos visto, consideran el pasado, presente y futuro especulativos como las acciones y experiencias de un ser genérico al que llaman «humanidad» (representación de la experiencia colectiva de los hombres individuales) que «cae» en la autodivisión y es capaz de redimirse por la autorreintegración. De modo paralelo, los libros proféticos de Blake narran diversas etapas de la división y reintegración del Hombre Universal, la historia de cuya vida es la representación colectiva de la historia y el futuro potencial de «cada uno» —es decir, de cada individuo humano—. Pero puesto que Blake no escribe una historia filosófica sino un mito imaginativo, encarna estos conceptos en los agentes visualizables a los que llama «Formas Gigantes» que actúan el proceso histórico. Su Hombre Universal, consiguientemente, no es ese procedimiento gramatical cómodo que consiste en un nombre colectivo *(der Mensch, die Menschheit)*, sino una *dramatis persona* a la que en otros lugares llama «Albion».

En su complejo propósito y en la plenitud de su asombrosa invención el mito de Blake no tiene ni prototipo ni paralelo; pero su imagen fundadora es reconocible en el linaje de aquel antiguo ser mítico, el hombre primordial o Ur-Adán, que cae en la fragmentación[6]. Y la premisa que subyace en Blake y que comparte con otros escritores de esa tradición hace equivaler el bien esencial con la unidad y el mal esencial con la separación. El Edén de Blake, como dice él, es el estado mental ideal de la «Perfecta Unidad» (que es correlativo con la comunidad humana ideal de la «Hermandad Universal»), y en su estado original su Hombre Universal, como el Adán primordial de sus predecesores, era sexualmente indiviso e incorporaba la totalidad de la humanidad y también del cosmos. Su caída fue un caer en pedazos, una «caída en la División»; y puesto que es ésta una fragmentación del hombre unitario lo mismo en individuos aislados que en un mundo exterior ajeno, la caída coincide con la creación del hombre y de la naturaleza, tal como experimentamos ordinariamente esas entidades. De manera una vez más tradicional, el pecado original de esta caída fue lo que Blake llama en otro lugar «Selfhood» [que podríamos llamar en español «unomismidad»], la orgullosa tentativa de una parte del todo de ser autosuficiente y de subordinar las otras partes a sus propios deseos y propósitos.

Sin embargo, a partir de ese punto el relato de Blake es producto de su propia imaginación mitopoética. El proceso de ese «espantoso estado / De Separación»[7] lo concibe como una progresiva disociación de la psique

colectiva del hombre en partes ajenas y en conflicto, cada una de las cuales lucha por el dominio. En la forma pictórica del mito, el Hombre Universal es dividido en los «Cuatro Poderosos», los Zoas o facultades y poderes primarios que constituyen el espíritu integral, y los Zoas a su vez se desgajan de sus Emanaciones femeninas, y pueden subdividirse una vez más a partir de sus remanentes masculinos o Espectros. Esas Formas Gigantes, y las que son producto de divisiones todavía más avanzadas, quedan retratadas como viajeros mentales a través de los reinos de la generación y los interminables ciclos de la historia, sufriendo el tormento de la inadecuación, el aislamiento y el conflicto siempre recurrente, en la incansable búsqueda de esa satisfacción fantaseada —«aquel dulce clima de oro / Donde cumple el viajero su jornada»— que su condición de despedazada no puede proporcionarles.

Así como la caída del hombre es «su caído en la División» y la muerte, así su redención, invirtiendo el proceso, es «su Resurrección en la Unidad». El principio unificador es Jesús, que en el mito del espíritu de Blake se identifica con la imaginación humana, que retiene, por débilmente que sea, incluso en el límite más remoto de la caída (Ulro, el infierno-en-la-tierra de Blake, el estado último de racionalidad divisoria, de tiranía y de mismidad aislada), la visión salvadora de la unidad primigenia y la potencialidad de recrearla de nuevo. «Todas las Cosas», dice Blake, «están comprendidas en sus Formas Eternas en el Divino cuerpo del Salvador... La Imaginación Humana»[8]. Esta visión impulsa a Los, que es la forma caída de Urthona, la facultad imaginativa, a luchar por realizar su forma bajo el modo del arte, que servirá como evangelio para aniquilar la «unomismidad», y reunir así de nuevo a la humanidad desmembrada. Tal reintegración universal constituye el jubiloso apocalipsis representado en la Novena Noche de *Los cuatro Zoas*; es anunciada en el amanecer del reconocimiento por el hombre de que hasta la naturaleza exterior es su propia persona enajenada y deshumanizada:

> Mira así el Hombre al árbol y la hierba y el pez y la bestia y el ave
> Juntando las porciones dispersas de su cuerpo inmortal
> ... dondequiera que una hierba crece
> O retoña una hoja el Hombre Eterno se ve se oye se siente*.

Según la manera tradicional, esa reunión de las porciones dispersas del Hombre Eterno en la unidad se pinta también en la forma mítica alternativa de unas bodas entre los opuestos masculino y femenino divididos:

---

* So Man looks out in tree & herb & fish & bird & beast
Collecting up the scatterd portions of his immortal body
... wherever a grass grows
Or a leaf buds The Eternal Man is seen is heard is felt.

Así deben vivir varón y hembra la vida de la Eternidad
Porque el Cordero de Dios hace de sí novia y esposa
Porque podamos vivir para siempre sus hijos en Jerusalem
Que baja ya del cielo hecha Ciudad pero a la vez mujer*.

Y como en todas las visiones románticas de la reunión del hombre consigo mismo, con los otros hombres y con su medio, la muerte del invierno del mundo estalla en la gozosa vida de una imperecedera primavera:

Lejos arrojaré mis ropajes de muerte y abrazaré a Tharmas de nuevo
Pues ved que se derritió el invierno en los lejanos montes
Y toda la oscura roca canta...
Tembló toda de dicha la furiosa forma de Tharmas humanizándose
Dulce abrazó él a aquella que buscaba[9]**.

Como señala Northrop Frye, puesto que en el mito de Blake «todas las cosas han procedido de un Hombre divino... y serán reabsorbidas en él... la visión total de la vida debe tener una forma circular»[10]. La redención de Blake está figurada así como una vuelta del hombre dividido a su integridad original; rompe su incesante ronda de errancias en lo que Blake llama «el círculo del Destino»[11] —la recurrencia cíclica de la historia pagana— y entra en una «Resurrección a la Unidad» que es la conclusión completa y final del diseño cristiano de la historia. La dinámica de este proceso es la energía generada por la división de la unidad en contrarios quasi-sexuales separados que se esfuerzan por llegar a la conclusión. En la versión de Blake de ese lugar común romántico, tal como se especifica al comienzo de *El matrimonio del Cielo y del Infierno*, «Sin Contrarios no hay Progreso. Atracción y Repulsión, Razón y Energía, Amor y Odio son necesarios para la existencia Humana». Estos contrarios activos deben distinguirse de aquellos artefactos de división que Blake llama «negaciones», pues dado que las negaciones carecen de un verdadero opuesto, son inertes e incapaces de reunión en una organización más alta. Su Espectro que se divide de él, dice Los, es una negación, y

Las Negaciones no son los Contrarios, que los Contrarios mutuamente [existen,

---

* Thus shall the male & female live the life of Eternity
Because the Lamb of God Creates himself a bride & wife
That we his Children evermore may live in Jerusalem
Which now descendeth out heaven a City yet a woman.

** I shall cast off my death clothes & Embrace Tharmas again
For Lo the winter melted away upon the distant hills
And all the black mould sings...
Joy thrilld thro all the Furious form of Tharmas humanizing
Mild he Embracd her whom he sought.

(Pero no existen las Negaciones: las Excepciones y las Objeciones e [Incredulidades)
No existen, ni estarán nunca por siempre Organizadas*.

Los añade: «mi Emanación, ¡ay!, ha de volverse / Mi Contrario»**[12]. El tipo central del contrario es la Emanación femenina separada; pero todos los contrarios en Blake operan como poderes masculino-femenino opuestos pero a la vez complementarios, que en energética relación de amor-odio son necesarios para todos los modos de progreso, de organización y de creatividad o procreatividad.

Como sus contemporáneos alemanes, Blake ve el curso de la historia humana y de la vida individual normativa como un retorno que es también una «progresión». Sólo por una extrema injusticia histórica se ha identificado al romanticismo con el culto del buen salvaje y con la idea cultural de un regreso a un estado primitivo de «naturaleza» sencilla y fácil que está libre de conflicto porque está libre de diferenciación y complejidad. Por el contrario, todos los escritores románticos importantes, y de manera señalada Blake, establecen como meta de la humanidad la recuperación de una unidad que ha sido ganada gracias a un esfuerzo incesante y que es, según los términos de Blake, una unidad «organizada», un equilibrio de fuerzas opuestas que preserva todos los productos y poderes de intelección y de cultura. Como sus contemporáneos, Blake reconoció la fuerza que tiene la añoranza del hombre por la simple autounidad de la vida de los niños y de las creaturas instintivas, y le concedió un lugar en su geografía del espíritu: el estado que él llamaba «Beulah», el paraíso inferior de la inocencia inorganizada «donde no puede llegar ninguna disputa». Pero Beulah es un reino apacible sólo en el sentido negativo de que está libre de contrarios en conflicto, y sus habitantes sólo gozan de una seguridad primitiva como la de «el niño amado en el cerco del seno de su madre encerrado / En brazos del amor y la piedad y de la dulce compasión»***. Este estado mental tiene valor para los hijos del Edén como un lugar de vacaciones que pueden visitar en busca de «un dulce y agradable descanso»; pero es peligroso, en su languidez y su esterilidad, porque puede convertirse en refugio habitual contra «la guerra intelectual», esa lucha creadora de contrarios en la agotadora vida del intelecto y de la imaginación[13].

Schiller, recordémoslo, había dicho que la «naturaleza que envidias en lo no-racional es indigna de tu respeto y de tu añoranza», que nuestro

---

* Negations are not Contraries: Contraries mutually Exist:
But Negations Exist Not: Exceptions & Objections & Unbeliefs
Exist not: nor shall they ever be Organized for ever & ever.

** my Emanation, Alas! will become / My Contrary.

*** the beloved infant in his mothers bosom round incircled / With arms of love & pity & sweet compassion.

único camino posible no es «de vuelta a la Arcadia», sino «adelante hacia el Elisio», y que debemos seguir luchando hasta «restaurar por medio de un Arte más alto» —las creaciones imaginativas de la poesía y las bellas artes— «aquella salud de nuestra naturaleza que el Arte ha destruido». Esto es cercano, formalmente, a la doctrina que Blake encarnó en su mito de la existencia activa por la cual el hombre, mostrando la virtud cardinal de la «energía», debe ganar su camino de regreso y ascendente, desde la simple inocencia hasta un paraíso más alto de «inocencia organizada»; y en este proceso, Blake, como Schiller, asigna la función esencial a la imaginación y a las artes. Los se afana tercamente en su forja con su martillo y su yunque en la tarea de construir la ciudad de Golgonooza. Según la límpida y lúcida explicación de Northrop Frye de la representación por imágenes que da Blake del papel social del arte, «Cuando esa estructura esté terminada, la naturaleza, su andamio, será derribada y el hombre vivirá en ella. Golgonooza será entonces la ciudad de Dios, la Nueva Jerusalem que es la forma total de toda cultura y toda civilización humanas»[14].

El tema central de *Los cuatro Zoas,* como el lector puede ver retrospectivamente, ha sido de hecho la caída de la facultad imaginativa del hombre y su educación en la experiencia hacia la etapa en que es capaz del arte humano más alto y más comprensivo; y puesto que Los, en cuanto tipo de todos los artífices imaginativos, incorpora a Blake, el tema ha sido también la disciplina y la consumación del espíritu y el poder poético del propio Blake. Así, tal como había empezado con el anuncio épico de la «caída en la División» de Urthona bajo la forma de Los, la obra concluye con la recuperación por Los de la autounidad, en la adquisición de la «Ciencia»:

> Urthona se ha levantado en su fuerza ya no más
> Dividido de Enitharmon no más el Espectro Los
> ... Urthona se levanta de los muros en ruinas
> En toda su fuerza antigua a hacer la armadura de oro de la ciencia
> Para la Guerra intelectual. La guerra de la espada se ha ido ya
> Se han ido las oscuras Religiones y reina la dulce Ciencia*[15].

La unidad que Blake figura así al final del curso redentor del artista conserva los frutos de la experiencia que ha adquirido durante el camino. «La guerra de la espada» (el conflicto en el mundo caído) se ha ido, pero sobrevive en una forma más alta como el equilibrio de fuerzas opuestas en

---

* Urthona is arisen in his strength no longer now
Divided from Enitharmon no longer the Spectre Los
... Urthona rises from the ruinous walls
In all his ancient strength to form the golden armour of science
For intellectual War. The war of swords departed now
The dark Religions are departed & sweet Science reigns.

«la Guerra intelectual» —o sea, la «guerra mental» que, según las palabras del gran himno de Blake, debe entrar en la construcción de Jerusalem por el poeta «en la verde y placentera tierra de Inglaterra»—. La inocencia de la ignorancia ha quedado disciplinada en «Ciencia»; y la «Ciencia» de Blake, que sustituye a «las oscuras Religiones», no es tan diferente como podría parecer a primera vista del «conocimiento» unificador en el «estado estético» que concluye la descripción que da Schiller en *La educación estética del hombre* —ni tampoco, si a eso vamos, de la *Wissenschaft* que, en la *Fenomenología* de Hegel, conserva pero trasciende la religión ortodoxa, en la culminación del viaje educativo del espíritu a través de la evolución de la intelección y de la cultura—. Pues la llegada de Urthona (la imaginación redimida de Blake) a su hogar ancestral no es simplemente un regreso al jardín del Edén, sino la entrada en una comunidad humana perfeccionada en la gran ciudad de la civilización, el intelecto y las artes.

En la última y más grande epopeya de Blake, *Jerusalem*, el Prefacio al capítulo final es una oda a «las Divinas Artes de la Imaginación», a los «Estudios y Actuaciones Mentales» y a «los trabajos del Arte y la Ciencia»; pues así como «las Penas del Infierno» no son «sino Ignorancia», así «trabajar en el Conocimiento es construir Jerusalem». Termina el Prefacio dirigiéndose a Inglaterra:

> ¡Inglaterra, despiértate, despiértate, despiértate!
> ¡Jerusalem tu hermana ya te llama!
> ¿Por qué quieres dormir sueño de muerte?
> Y dejarla a ella fuera de tus viejas murallas*.

Como Wordsworth, que en su Prospecto a *El recluso* se propone «levantar al sensual de su sueño / De Muerte», Blake se propone revivir a Inglaterra (o Albión) de su muerte espiritual gracias al evangelio de un matrimonio. Los «versos esponsales» de Wordsworth, sin embargo, celebran las bodas del espíritu del hombre con el mundo natural, cuya «Belleza —una Presencia viva de la tierra», dice en el Prospecto, sobrepasa al arte humano más extremo:

> Rebasando las formas más bellas ideales
> Que haya compuesto el arte de unos finos espíritus
> Con materiales de esta tierra**.

---

* England! awake! awake! awake!
Jerusalem thy Sister calls!
Why wilt thou sleep the sleep of death?
And close her from thy ancient walls.

** Surpassing the most fair ideal Forms
Which craft of delicate Spirits hath composed
From earth's materials.

Esta declaración define la diferencia esencial entre Wordsworth y Blake; es la razón principal de que la lectura del Prospecto de Wordsworth le provocara a Blake —como dijo en la cómica hipérbole con que se divirtió en desconcertar a Henry Crabb Robinson— «una queja de las tripas que casi le mata» (v.)[16]. Esta diferencia se resume en el episodio de *Jerusalem* en que Albión, el Hombre Universal caído, es seducido por Vala, que es la belleza ilusoria del mundo natural caído y enajenado. Albión sólo abraza a Vala bajo el efecto de un embuste, engañado por sus mentiras de que ella, y no Jerusalem, «era la Novia y Esposa de Albión en la gran Eternidad», y de que ella, como «Naturaleza, Madre de todos», es a la vez la fuente material de la forma imaginativa y su superior en belleza:

> Conóceme ahora Albión: mírame sólo yo soy la Belleza
> La Forma Humana Imaginativa no es sino un hálito de Vala*[17].

Sólo cuando la forma regenerada de Vala vuelve a unirse con Jerusalem —la verdadera belleza que es el complemento femenino de la creatividad imaginativa del hombre, y de la que Vala, la belleza natural, es sólo la «sombra»[18]—, puede desempeñar su papel esencial pero secundario en la consumación de las bodas apocalípticas con el Hombre Universal.

En este gran desenlace los poderes del espíritu humano, aniquilado ya su amor propio, se reunifican en la forma de Albión, unitario pero cuádruple, los conflictos de los contrarios (destructores y sin embargo conservadores) se subliman en las «Guerras de Amor», creadoras y perfeccionadoras de la vida, y todo el mundo circundante, que en su divorcio del hombre había parecido pétreo, muerto y ajeno, revela estar vivo y ser humano. En términos conceptuales, el mundo se experimenta como un medio en el que el hombre reconoce su propia humanidad y puede sentirse así del todo en casa. La versión que da Blake del ápice de la experiencia humana es paralela a la que expresaron muchos contemporáneos, por diferentes que sean sus premisas, sus formas y su idioma: el paraíso de Wordsworth efectuado por el matrimonio del espíritu y el mundo exterior; el sujeto de Schelling que, después de su larga odisea, se encuentra en su objeto; la *Gestalt des Bewusstseins* última de Hegel, en la que la conciencia vuelve a poseerse a sí misma y llega a sentirse en casa consigo misma en su otredad; los momentos supremos de Hölderlin (prolépticos de una condición humana potencialmente imperecedera), cuando Hiperión se percata de su comunidad viva con un medio hasta entonces ajeno y sin vida; y la visión de Novalis de una edad de oro recobrada, señalada por la ceremonia de unas bodas rituales en las que «hombres, animales, plantas, piedras y estrellas... actúan y hablan juntos

* Know me now Albion: look upon me I alone am Beauty
The Imaginative Human Form is but a breathing of Vala.

como un sola familia o sociedad». En la representación mítica de Blake, todos los objetos naturales no sólo se vuelven ellos mismos humanos, sino que se reúnen, sin pérdida de su invididualidad, en la Divina Forma Humana de la que, al principio de la experiencia, habían caído en la separación:

> Toda Forma Humana identificada hasta el Árbol el Metal la Tierra y la
> [Piedra. Toda
> Forma Humana identificada, viviendo avanzando y regresando fatigada
> A las vidas Planetarias de Años Meses Días y Horas, reposando
> Y luego despertando en su Seno en la Vida de la Inmortalidad.
> Y escuché el nombre de sus Emanaciones, se llaman Jerusalem*[19].

El emblema de Blake para esta consumación, en la última página de *Jerusalem*, es un grabado de los contrarios primigenios, Albión y su emanación Jerusalem, en su abrazo marital.

* * *

Cuando las *Canciones de inocencia y de experiencia* de Blake cayeron en manos de Coleridge en 1818, lo saludó (con notable penetración, a menos que conociera algo más de Blake que esa única publicación) como «un hombre de Genio —y según colijo, un swedenborgiano—, sin duda alguna un místico *enfáticamente.* Acaso sonría usted al oírme llamar a otro Poeta un *Místico;* ¡pero en verdad yo estoy en el pantano mismo del sentido común del lugar común comparado con el señor Blake, Poeta apo- o más bien ana-calíptico, y Pintor!»[20]. Al decir «místico» Coleridge quería dar a entender generalmente un hombre que era receptivo a las doctrinas esotéricas, como el propio Coleridge lo había sido y seguía siéndolo. Lamb nos cuenta que Coleridge, cuando era un niño de la Bluecoat School, había discurseado elocuentemente sobre los misterios de Yámblico y Plotino, y sabemos que poco después estudió, con mucha admiración aunque con reservas, los escritos de Giordano Bruno, Juan Escoto Erígena, Boehme y otros filósofos neoplatónicos y herméticos.

El *Religious Musings* [Devaneos religiosos] de Coleridge, su primer poema largo en verso blanco, está fechado en la Nochebuena de 1794. Es exactamente contemporáneo de *Europe: A Prophecy* [Europa: Profecía] de Blake; y, como la obra de Blake, está modelado sobre la oda de Milton *On the Morning of Christ's Nativity* [En la mañana de la natividad de Cristo] y se propone adaptar la celebración miltoniana de la Primera y la Segunda Venida de Cristo a la era presente de violencia revolucionaria y contrarre-

* All Human Forms identified even Tree Metal Earth & Stone. All
Human Forms identified, living going forth & returning wearied
Into the Planetary lives of Years Months Days & Hours, reposing
And then Awaking into his Bosom in the Life of Immortality.
And I heard the Name of their Emanations, they are named Jerusalem.

volucionaria. Los *Devaneos religiosos* son densos y declamatorios, pero es un poema interesante, pues ofrece un índice de la interpretación de Coleridge de la caída y la redención antes de haber leído la metafísica alemana. Manifiesta también hasta qué punto, en su primer período miltoniano, Coleridge se parecía a Blake tanto en su personalidad poética como en la empresa imaginativa general.

Coleridge escribe como aspirante al estatuto de los «Filósofos y Bardos» que son capaces, «con poder plástico», de moldear el caos de una cultura en desintegración «en tan perfectas formas» como las que perciben en sus «brillantes visiones diurnas»[21]. Pues Coleridge es también él un poeta visionario —«mientras devaneo, / Mirad, una VISIÓN se conforma en mi alma»*— el que el pasado, el presente y el futuro ve, y que repasa la historia de la humanidad, desde el pasado primordial, a través del presente revolucionario, hasta el futuro milenarista, como una breve teodicea en la que «todos los acerbos males» se convierten en «la fuente inmediata / De un bien más poderoso»**[22]. Estos acontecimientos, Coleridge los interpreta, en una extraña amalgama de cristianismo neoplatónico y filosofía hartleiana, según una metafísica de la unidad, la división y la unidad recobrada. El estado más alto del hombre consiste en experimentar su participación familiar en el Uno:

Es lo sublime del hombre,
En nuestra meridiana Majestad saber que somos partes
Y porciones de un todo portentoso!
Esto hace al hombre hermano... Pero es Dios
Difuso en todo, el que hace que todo sea uno***.
(vv. 127-131)

El mal esencial consiste en la tentativa del hombre de ser autosuficiente, que hace estallar el todo en el caos de individualidades desheredadas, solitarias, sensuales y mutuamente enajenadas. Perdida «La cohesión del mundo moral»,

¡... nos volvemos
Anarquía de espíritus! ¡Hechizado juguete,
Cegado por lascivias, desheredado de alma,

---

* as I muse, / Behold a VISION gathers in my soul...

** all the sore ills [become] the inmediate source / Of mightier good.

*** 'Tis the sublime of man,
Our noontide Majesty, to know ourselves
Parts and proportions of one wondrous whole!
This fraternises man... But 'tis God
Diffused through all, that doth make all one whole.
(versos 127-131)

Ningún hombre común de enmedio,
Ningún padre común conoce!
Sórdida y solitaria cosa
Entre hermanos innúmeros de corazón a solas
Por cortes y ciudades vaga el blando salvaje
Sintiendo que es él mismo, su vil persona el todo*.

(vv. 143-152)

Inversamente, cuando el hombre, «todo aniquilado», vuelva a poseer las partes enajenadas en un acto de simpatía omnicomprensiva, efectuará la redención profetizada en la Segunda Venida.

¡Cuando pueda con santa simpatía
Hacer [el hombre] del todo un Uno mismo!
¡Un Uno mismo que el extraño ignora!...
¡Un Uno mismo que aún se expande! ¡Olvidado de sí,
Pero dueño de todo en todo! ¡Esa es la Fe!
¡Ese es de fatal modo el triunfo del Mesías!**

(vv. 43, 153-158)

En concordancia con esta filosofía de la comunidad y la división, cuando el «bendito futuro se adelanta ante mis ojos», la visión milenarista del poeta de «la Tierra renovada» es la de una sociedad familiar que vive en una economía comunista, en la cual

la ancha familia del Amor
Alzada de la tierra común por el común afán
Disfruta de la igual cosecha***.

(vv. 340-343, 356-366)

---

* we become
An Anarchy of Spirits! Toy-bewitched,
Made blind by lusts, disherited of soul,
No common centre Man, no common sire
Knoweth! A sordid solitary thing,
Mid countless brethren with a lonely heart
Through courts and cities the smooth savage roams
Feeling himself, his own low self the whole.

(versos 143-152)

** When [man] by sacred sympathy might make
The whole one Self! Self, that no alien knows!...
Self, spreading still! Oblivious of its own,
Yet all of all possessing! This is Faith!
This the Messiah's destined victory!

(versos 43, 153-158)

*** the vast family of Love
Raised from the common earth by common toil
Enjoy the equal produce.

(versos 340-343, 356-366)

Desde su juventud hasta su vejez, Coleridge fue un monista compulsivo cuyo espíritu, como dijo él, «siente como si doliera ver y saber algo *grande* —algo *uno e indivisible*»[23]. Sentirse cortado, aislado, enajenado de los otros hombres y del mundo circundante —«verse traicionado en la miseria de la *división*»— era intolerable para Coleridge, y describe repetidamente toda división como un trato con la muerte, empezando con el error primordial del intelecto por el cual, en lugar de poseernos «a nosotros mismos, como uno con el todo... pensamos en nosotros mismos como seres separados, y colocamos a la naturaleza en antítesis con el espíritu, como objeto frente a sujeto, cosa frente a pensamiento, muerte frente a vida». Para los materialistas, consecuentemente, la naturaleza es «el extraño natural de su ojo negativo», y la filosofía mecánica, al separar a los fenómenos del espíritu viviente, «trae la muerte entre todas las cosas visibles e invisibles»[24].

Pero si la división irredimible es el mal esencial, lo que Coleridge llama «la distinción» no sólo es redimible sino la condición necesaria del desarrollo progresivo, pues «distinguir sin dividir» es el único camino para «prepararnos para la re-unión intelectual del todo en uno»[25]. Contra la mortal división, en todas las áreas de la percepción, la intelección y la invención humanas, Coleridge asienta el concepto de la «vida», y para él, como para Goethe, Schelling, Hegel y Blake, «para la idea de la vida la victoria o la lucha es necesaria»[26]. Así, en las cosas vivas «la ley más general» es «la *polaridad* o dualismo esencial de la Naturaleza», que se manifiesta en la tendencia «a la vez a individualizar y a conectar», en un proceso por el cual «tesis y antítesis, posición y contraposición» necesariamente «se unen en una síntesis».

> En la identidad de los dos contrapoderes, la Vida *sub*siste; en su lucha *con*siste: y en su reconciliación muere y a la vez renace en una nueva forma[27].

Para Coleridge la oposición básica es entre la estéril yuxtaposición de elementos divididos, y por ende muertos e inertes (equivalente a las «negaciones» de Blake) y un proceso vivo en el que las verdaderas polaridades (equivalentes a los «contrarios» de Blake) se separan unas de otras, pero sólo a fin de volver a casarse y generar así una nueva entidad en la que sobreviven ambos componentes, pero en un nivel más alto de organización. La filosofía mecánica, por ejemplo, conoce únicamente la «composición... y descomposición»,

> las relaciones de partículas improductivas unas con otras... En la vida, y mucho más en el espíritu, y en una filosofía viva y espiritual, las dos contrafuerzas componentes se interpenetran efectivamente una a otra, y generan una tercera más alta, que incluye a las dos anteriores, *ita tamen ut sit alia et major*[28].

Ése es el principio de raíz de todo el pensamiento de Coleridge: todo movimiento autoimpelido, todo progreso y productividad, y por ende toda novedad emergente o «creatividad», es un generador conflicto-en-la-atracción de fuerzas polares, que se separan para reunirse en un nivel más alto de ser, y así se despliegan o «crecen», desde la simple unidad hasta una «multiplicidad en la unidad» que es un todo organizado. De esta manera es como Coleridge concibe por ejemplo el proceso de la cosmogonía («el acto eterno de creación en el infinito Yo Soy» o «uno-mismo absoluto»), de la epistemología (la «repetición» de esa creación en «la Imaginación primaria» o acto de percibir en cada espíritu individual) y de la creación poética efectuada por «la Imaginación secundaria» (un «eco» de la imaginación primaria que, como aquella facultad, es una «fuerza... simbólica» que «se revela en el equilibrio o reconciliación de cualidades opuestas o discordantes»[29]).

Para Coleridge, como para muchos alemanes contemporáneos, ponerse a pensar es inevitablemente separar aquello que es uno en la conciencia primigenia, de tal manera que el comienzo de la racionalidad humana puede equipararse al relato bíblico de la caída del hombre.

> El instinto racional, por consiguiente, tomado en abstracto y sin equilibrar, formó, en sí mismo (*seréis como dioses*, Gén. iii. 5) y en sus consecuencias... la tentación original, por la cual cayó el hombre: y en todas las edades ha seguido originando lo mismo, desde Adán, en el cual todos caímos[30].

La preocupación principal de Coleridge era facilitar una «Reconciliación fuera de la Enemistad con la Naturaleza» en la que había caído la filosofía, y en especial la filosofía contemporánea del mecanicismo, cuando sustituyó una antítesis vital y productiva por una división absoluta e insalvable entre sujeto y objeto, espíritu y naturaleza enajenada[31]. De acuerdo con esta manera de pensar, representa la historia cultural de la humanidad, en el recurrente apólogo romántico del viaje educativo circular, como la búsqueda por el hombre de la unidad entre su espíritu y la naturaleza, que termina en el descubrimiento de que la meta de la búsqueda era su punto de partida:

> Allí donde... el fomento y la evolución de la humanidad es la meta final, pronto se verá una tendencia general, una firme búsqueda tras algún fundamento común al mundo y al hombre... perturbado como por el oscuro estremecimiento de un nacimiento interior... el hombre sale a la naturaleza —en la naturaleza, como en las sombras y reflejos de un río claro, para descubrir los originales de las formas que se le presentan en su propio intelecto—. Sobre esas sombras... como un Narciso, se inclina con delicia: hasta que... aprenda por fin que lo que *busca* lo ha *dejado atrás*, y que no hace sino agrandar la distancia a medida que prolonga la búsqueda[32].

Para Coleridge un valor cardinal de las artes es que humanizan la naturaleza y así ayudan a volver a posesionarse de ella al espíritu del que había sido enajenada. El arte, dice, «es la mediadora entre la naturaleza y el hombre y su reconciliadora. Es por consiguiente el poder de humanizar la naturaleza, de infundir los pensamientos y pasiones del hombre en cada cosa que es objeto de su contemplación». «Hacer lo externo interno, lo interno externo, hacer de la naturaleza pensamiento, y del pensamiento naturaleza —ese es el misterio del genio en las Bellas Artes»[33].

Coleridge fue pues un monista filosófico, pero un monista diversista, para quien la meta intelectual, cultural y moral del hombre no es regresar a la unidad indiferenciada del comienzo del desarrollo, sino esforzarse hacia la multiplicidad-en-la-unidad de su final. Su coincidencia en este punto con Schiller (y con Blake) resalta claramente en un notable pasaje donde, como Schiller en su *Poesía ingenua y sentimental*, rinde un conmovedor tributo a la nostalgia que siente el hombre civilizado y dividido de sí mismo por la inocencia inconsciente y la sencilla armonía consigo mismo que los niños comparten con el mundo subhumano de las cosas vivientes y crecientes. Esa nostalgia termina sin embargo en una aspiración hacia una integridad más alta que el hombre debe ganar, mediante el pleno ejercicio de todas las facultades que le hacen humano, civilizado y adulto.

> Tengo en este momento ante mí, en la pradera florecida, sobre la que reposan ahora mis ojos, uno de los más apaciguantes capítulos de [la naturaleza], en el que no hay... un solo rasgo de culpa o de angustia. Pues nunca puedo mirar la creación vegetal y meditar sobre ella sin un sentimiento similar a aquel con que miramos a un lindo niño que se ha dormido ahíto en el seno de su madre... El mismo placer tierno y genial se apodera de mí, y a ese placer responde y lo vuelve hacia adentro la misma dolorosa melancolía, la misma reconvención susurrada, y la desasosiega un impulso o aspiración similar. Parece como si el alma se dijera a sí misma: ¡De ese estado has caído! ¡Así has de ser alguna vez, toda permeable tú misma a una fuerza más santa!... Pero lo que la planta es por un acto que no es suyo e inconscientemente —eso tú tienes que hacer que lo seas...

«Eso tú tienes que *hacer* que lo seas». Coleridge prosigue diciendo que en la actividad inconsciente por la cual una planta asimila elementos exteriores «a sí misma y unos a otros», y por la que efectúa «su propio crecimiento secreto», encontramos un equivalente, en la etapa más baja de la escala biológica, de la «razón indivisa» en el extremo opuesto; pues la razón humana más alta vuelve a alcanzar al final de la escala la unidad del comienzo, pero en un funcionamiento que incorpora todas las etapas intermedias de diferenciación. «¡Ay!», dice Coleridge hablando de la planta en crecimiento,

cómo... se convierte en el *organismus* visible de toda la vida silenciosa o elemental de la naturaleza, y consiguientemente al incorporar un extremo se vuelve símbolo del otro; el símbolo natural de esa vida más alta de la razón, en la que la serie entera... es perfeccionada, en la que, por consiguiente, todas las gradaciones subordinadas recurren y son reordenadas *en más abundante honor*... Nosotros... las reconocemos ahora a todas como coexistentes en la unidad de una forma más alta, corona y cumplimiento de la serie... terrenal[34].

Coleridge concibe que todo proceso viviente, en el reino del espíritu lo mismo que en el reino de la naturaleza, se mueve a lo largo de un curso circular y ascendente. Tal como lo dice él, todo lo que es vital y no meramente mecánico está organizado, y por la acción de sus contratendencias inherentes «la organización no tiene otro significado sino una fuerza que en lugar de moverse en línea recta como hace el mecanismo, se mueve en redondo sobre sí misma en un círculo»[35]. Para Coleridge, como para los filósofos alemanes contemporáneos, la «Ciencia del Método» que gobierna toda intelección válida muestra el mismo curso espiral; el proceso de razonar, dice Coleridge, empieza con la proposición autofundada que sólo al final alcanza y valida, y así constituye un todo omnicomprensivo y autosustentado:

Con esto comenzamos (o más bien pareció que comenzábamos: pues todavía se movía ante nosotros, como un invisible guardián y guía), y esto es aquello cuya reaparición anuncia la conclusión de nuestro circuito y nos da la bienvenida a nuestra meta[36].

También el proceso de la imaginación (puesto que esta facultad «es esencialmente vital», en cuanto que se opone a la «fantasía» mecánica «que no tiene contrapartidas con las cuales jugar, sino fijezas y definidades»[37]), describe un curso que termina donde empezó. «El principio de la imaginación», según una cita de Coleridge que da Hazlitt en un equilibrio de ironía y admiración, «se parece al emblema de la serpiente... con ondulantes pliegues... fluyendo sin fin hacia sí misma —circular, y sin comienzo ni fin»[38]. Y el producto vital, no menos que el proceso, de la imaginación del poeta tiene la forma de un *ouroborous*; de esta manera justifica Coleridge, en los términos de su metafísica total, el poema circular cuyo final es su comienzo.

El final común de todo *relato,* no, de *todo* Poema es convertir una *serie* en un *Todo:* hacer que aquellos acontecimientos que en la Historia real o imaginada se mueven en la línea *recta* asuman a nuestro Entender un movimiento *circular* —la serpiente con la Cola en su Boca[39].

Coleridge prosigue explicando que toda historia, tanto de la raza como de cada ser humano, aunque parece lineal al hombre de corta vista, se

manifiesta a quien ve el presente, el pasado y el futuro en panorama como un gran círculo desde el Uno de vuelta hasta el Uno por la vía de los muchos. Un poema cumple su forma perfeccionada organizando su segmento imaginado de historia lineal en una versión en pequeña escala del diseño circular del drama total, tal como se ve bajo el aspecto de la eternidad:

> Indudablemente, a *sus* ojos, que son los únicos que abarcan todo Pasado y todo Futuro en un solo eterno Presente, lo que a nuestra corta vista aparece recto no es sino parte del gran Ciclo... Ahora bien, lo que es el Globo en Geografía, que *miniaturiza* a fin de *manifestar* la Verdad, eso es un Poema para esa Imagen de Dios, en la que fuimos creados, y que sigue buscando esa Unidad o Revelación del *Uno* en y por los *Muchos*, que la recuerda, que aunque para ser un Ser individual tiene que seguir adelante *a partir* de Dios, sin embargo, como el *receso* desde *él* es *proceso* hacia la Nada y la Privación, debe aún a cada paso regresar hacia él a fin de *ser* en la medida que sea —entonces una Línea recta, retrazada continuamente, forma necesariamente una órbita circular[40].

La visión de Coleridge de la caída del hombre como división y aislamiento y de la redención como una reconciliación, junto con su concepción, relacionada con ésa, del movimiento circular de la imaginación organizadora y la forma circular de un poema orgánico, están en consonancia con el tema, la imaginería y la disposición de muchos de sus propios escritos. Considérese, por ejemplo, el más alto logro de Coleridge en cada uno de sus dos géneros principales: el poema de lo sobrenatural y el poema de la vida ordinaria.

The Ancient Mariner [El viejo marinero] no es ni una fábula alegórica ni un poema simbolista. Sin embargo, las persistentes alusiones religiosas y morales, tanto en el texto como en las glosas que Coleridge añadió para ayudar a los desconcertados lectores de la primera versión publicada, nos invitan a tomar la experiencia del Marinero como un ejemplo de la trama cristiana del error moral, la disciplina del sufrimiento y un consiguiente cambio del corazón. El viaje literal del Marinero es pues también un viaje espiritual; es además un viaje circular en el cual, en medio de la alegre ceremonia comunal, se aparta de su tierra natal:

> El barco ha sido halado, la rada despejada,
> Alegremente fondeamos
> Bajo la iglesia, bajo el cerro
> Bajo la cúspide del faro*

---

* The ship was cheered, the harbour cleared
Merrily did we drop
Below the kirk, below the hill,
Below the lighthouse top...

para volver al final, como subraya el argumento en prosa, «a su propio País». Este relato está situado dentro del marco de un sacramento cristiano que es el gran tipo de la consumación última: la celebración de unas nupcias. El Marinero escoge a uno de tres comensales que (como en la parábola bíblica) ha sido «invitado» a la «fiesta de las bodas» como pariente del novio, pero que, como le sugiere al Marinero su instinto (vv. 587-590), necesita ser instruido en la plena dignificación del amor y la unión; y ése es el propósito del cuento que el Marinero procede a relatar.

Un albatros solitario aparece en un panorama desolado de hielo y nieve «donde no podía verse cosa viva». Los marineros lo saludan «como si hubiera sido un alma cristiana» y, en el antiguo ritual de aceptación en la familia, le dan alimento; pero el Marinero, «con desprecio de las leyes de la hospitalidad», mata al albatros. Matar «al ave que amaba al hombre» es un acto que expresa la orgullosa autosuficiencia del Marinero, su decisión de cortarse de la comunidad universal de la vida y el amor. Su castigo consiste en experimentar toda la medida del aislamiento que ha escogido, en un mundo donde todos sus compañeros han muerto y la naturaleza se ha vuelto ajena y enemiga para él.

> ¡Solo, solo, del todo solo solo,
> Solo en un vasto vasto mar!*[41]

La frase, cuando se repite más tarde, se ha vuelto una metáfora de la experiencia en un viaje espiritual:

> ¡Oh Invitado de la Boda! esta alma ha estado
> Sola en un vasto vasto mar**.

Sólo «miles de miles de viscosas cosas / Pervivían; y también yo»***. «Desprecia», dice la glosa, «a las criaturas de la calma».

El reverso de esto se anuncia en los versos que dicen: «La móvil Luna remontaba el cielo, / Y no moraba en sitio alguno»****. En la incomparable glosa de Coleridge sobre estos versos, la luna y las estrellas hasta entonces ajenas se han humanizado; y el ritmo mismo de la punzante descripción de su viaje circular da testimonio de cuán profundamente ha aprendido el Marinero lo que significa pertenecer a un lugar, una tierra natal, una familia y un hogar:

---

* Alone, alone, all, all alone,
Alone on a wide wide sea!

** O Wedding-Guest! this soul hath been
Alone on a wide wide sea.

*** a thousand thousand slimy things / Lived on; and so did I.

**** The moving Moon went up the sky, / And no where did abide.

> En su soledad y su fijeza añoraba la Luna viajera, y las estrellas que quietamente habitan, pero quietamente avanzan; y en todas partes el cielo azul les pertenece, y es su reposo señalado, y su país nativo y sus propios hogares naturales, a los que entran sin anunciarse, como señores que son ciertamente esperados y sin embargo hay una silenciosa alegría a su llegada.

Cumplida así la lección de la comunidad, el Marinero está preparado para reconocer, a la luz de la misma luna viajera, la belleza de la vida que comparte con lo que había mirado como despreciables serpientes marinas, y en impremeditado estallido de amor fraternal, las bendice.

> ¡Dichosas cosas vivas! lengua alguna
> Podría su belleza declarar:
> Un manantial de amor saltó en mi corazón,
> Y sin saberlo las bendije*.

De inmediato se desvanece el terrible hechizo, los elementos naturales muertos «estallan de vida» y, otra vez benignos, llevan adelante al Marinero en su propio viaje circular, en medio de revelaciones oblicuas pero insistentes de su nostalgia: las velas hacían «Un ruido cual de arroyo oculto / en el frondoso mes de junio»**, y el viento abanicaba su mejilla

> Como brisa del prado en primavera:
> Se mezclaba a mi miedo extrañamente,
> Y era a la vez como una bienvenida***.

Habiendo completado su circunnavegación literal y espiritual del globo, el Marinero termina su travesía en el punto de su origen, la ensenada de «su país natal». Los tres últimos objetos que había visto al partir —la iglesia, la colina y el faro— reaparecen ahora, pero en orden invertido.

> ¡Oh sueño de la dicha! ¿es en verdad
> La cúspide del faro lo que veo?
> ¿Es ésa la colina? ¿ésa la iglesia?
> ¿Es éste mi terruño?...

---

* O happy living things! no tongue
Their beauty might declare:
A spring of love gushed from my heart,
And I blessed them unaware.

** A noise like of a hidden brook / In the leafy month of June...

*** Like a meadow-gale of spring—
It mingled strangely with my fears,
Yet it felt like a welcoming.

¡Y al fin, del todo en mi terruño,
me alzaba en tierra firme!*

—pero sólo para proseguir lo que la glosa llama su «penitencia de vida», pasando «como la noche, de tierra en tierra», y hablando, hablando, hablando.

El poema de Coleridge *Dejection: An Ode* [Abatimiento: Oda] es el ejemplo más impresionante de otra forma circular que inauguró en *The Eolian Harp* [El arpa eólica], perfeccionó en *Frost at Midnight* [Escarcha a medianoche], y repitió en otros varios «poemas de conversación»[42]. En su forma característica, este tipo de poema lírico empieza con una descripción del paisaje, pasa a una meditación sostenida que implica el pasado, el presente y el futuro del hablante, y termina con un regreso a la escena exterior, pero en un nivel más alto de visión. En *Abatimiento: Oda*, esta meditación constituye una breve autobiografía-crisis que es paralela a los dos libros de *El preludio* de Wordsworth sobre «La Imaginación, cómo se dañó y restauró», sólo que la de Coleridge empieza y termina en el estado de imaginación dañada, y no prevé ninguna posibilidad de recuperación de su crisis personal de aislamiento, apatía y esterilidad creadora.

En el transcurso de la descripción inicial, el poeta se revela estático y encerrado en sí mismo (como el Viejo Marinero estancado en el ecuador), pues le falta toda «válvula natural» y está cortado de todo intercambio emocional con el mundo natural del cielo, la nube, las estrellas y la luna «fija» e inmóvil.

Y aun así miro —¡con qué ojo tan vacío!...
Los veo a todos tan excelsamente bellos,
¡Veo, no siento, cuán hermosos son!**

En un repaso resumido de su vida, atribuye esta condición a aflicciones recurrentes que le han obligado a volverse hacia «la abstrusa investigación», en la tentativa de cercenar «de mi propia naturaleza todo el hombre natural». Pero ese inveterado análisis divisor se ha hecho ahora «casi el

* Oh! dream of joy! is this indeed
The light-house top I see?

Is this the hill? Is this the kirk?
Is this mine own contree?...

And now, all in my own countree,
I stood on the firm land!

** And still I gaze—and with how blank an eye!...
I see them all so excellently fair,
I see, not feel, how beautiful they are!

hábito de mi alma» y, habiendo separado al espíritu de sus objetos, deja al poeta aislado, con las fuentes interiores de «la pasión y la vida» secas y su «espíritu conformador de Imaginación suspendido», en una naturaleza que —puesto que

> no recibimos sino lo que damos,
> Y es sólo en nuestra vida donde vive Natura*—

se ha vuelto ajena y muerta, como «el frío mundo inanimado que le es dado / A la mísera turba sin amor y ansiosa»**.

La condición necesaria para superar esa división letal en su interior y en el mundo exterior es el estado que él llama «alegría» [*joy*]

> Alegría que jamás se dio
> Sino a los puros, y en su hora más pura,
> Vida, y efusión de la Vida...***

La «alegría» es un término central y recurrente en el vocabulario romántico que tiene a menudo un sentido especializado. En la filosofía del uno y los muchos de Coleridge, donde una preocupación central es la reconciliación del sujeto y el objeto en el acto de la percepción, «alegría» significa el acompañamiento consciente de la actividad de un espíritu plenamente vivo e integrador. Tal como define el término en sus *Philosophical Lectures* [Conferencias filosóficas], es el estado de vitalidad abundante —necesario para el trabajo del poder creador del genio— que, rompiendo las fronteras de la conciencia aislada, relaciona a la persona a la vez con otras personas humanas y con una naturaleza exterior a la que ha vuelto inanimada, y de este modo la ha hecho compatible consigo misma:

> Todo genio existe en una participación de un espíritu común. En la alegría la individualidad se pierde y por lo tanto cuando es más viva es en la juventud... [antes] de que las circunstancias que han forzado a un hombre a centrarse en su pequeña persona despreciable y sin pensamientos hayan disminuido su capacidad de existir universalmente... Tener genio es vivir en lo universal, no conocer un uno-mismo sino aquel que se refleja no sólo desde las caras que nos rodean por doquier, nuestros prójimos, sino que se refleja desde las flores, los árboles, los animales, incluso desde la superficie misma de [las aguas y las] arenas del desierto.

---

* we receive but what we give,
And in our life alone does nature live...

** that inanimate cold world allowed / To the poor loveless ever-anxious crowd.

*** Joy that ne'er was given,
Save to the pure, and in their purest hour,
Life, and Life's effluence...

Un hombre de genio encuentra un reflejo de sí mismo, aunque sólo fuera en el misterio de ser[43].

Así, en *Abatimiento*, la alegría, condición necesaria para «el espíritu conformador de la Imaginación», se describe como la fuerza interior que une a la persona viviente con un mundo exterior viviente. Como Hölderlin, Novalis y Wordsworth, Coleridge representa esta unión con la figura de unas bodas. Manifiesta también su conciencia de la significación bíblica de esta figura, pues atribuye a las bodas entre el espíritu y la naturaleza la redención del viejo mundo y su sustitución —en una frase que hace eco a Isaías y al Apocalipsis— por «un nuevo cielo y una nueva tierra».

La alegría, ¡Señora!, es el espíritu y la fuerza
Que, desposando con nosotros a la Naturaleza,
Da en dote nueva Tierra y nuevos Cielos,
Que nunca el sensual y el soberbio soñaron;
Alegría es la voz de dulzura, Alegría la nube luminosa;
¡Nos alegramos en nosotros mismos!
Y de allí mana todo encanto del oído y la vista,
Todas las melodías son ecos de esa voz,
Todo color rezuma de esa luz*.

Abatimiento concluye, después de un breve regreso a la escena natural descrita en su comienzo, con un pasaje que expresa el triunfo del poeta sobre la preocupación exclusiva consigo mismo, en la esperanza de que la amiga ausente a quien va dirigido el poema pueda conservar para siempre la alegría que el hablante ha perdido para siempre, y sostener así sus intercambios con un mundo exterior que se hace así humanamente amable. Esos intercambios se expresan en una figura neoplatónica que representa la circulación de la emanación y el retorno[44] —en la soberbia versión de Coleridge, la metáfora de un remolino cuyo final se funde con su principio en el flujo de una vida compartida entre la polaridad elemental del espíritu y la naturaleza.

Que la alegría alce su espíritu, su voz afine la alegría;
¡Que vivan para ella todas las cosas, de uno al otro polo,

---

* Joy, Lady! is the spirit and the power,
Which, wedding Nature to us, gives in dower
  A new Earth and new Heaven,
Undreamt of by the sensual and the proud—
Joy is the sweet voice, Joy the luminous cloud—
  We in ourselves rejoice!
And thence flows all that charms or ear or sight,
  All melodies the echoes of that voice,
All colours a suffusion from that light.

Y su vida así sea la marejada de su alma viviente!
Oh simple espíritu, guiado desde arriba,
Señora amada, amiga, la de mi devotísima elección,
Ojalá así por siempre, y para siempre goces*.

2. Wordsworth: el largo viaje a casa

No he «leído nunca una palabra de metafísica alemana, gracias a Dios», escribió Wordsworth a Henry Crabb Robinson[45]. Esta afirmación es indudablemente una verdad literal; sin embargo, como observó varias veces Robinson, el pensamiento de Wordsworth tiene a menudo paralelismos con el de sus contemporáneos filosóficos alemanes. En Wordsworth es prominente por ejemplo su versión del gran lugar común de la época: la unidad con uno mismo y con el mundo propio es el estado primigenio y normativo del hombre, cuyo signo es una plenitud de vida compartida y la condición de la alegría; el pensamiento analítico separa al espíritu de la naturaleza y al objeto del sujeto, y esta división, si es absoluta, mata al objeto que separa y amenaza de muerte espiritual al espíritu del que lo ha separado. En el segundo libro de *El preludio* Wordsworth alaba a Coleridge como alguien a quien «la unidad de todo le ha sido revelada», y que está por tanto libre de la esclavitud «De esa falsa fuerza secundaria por la cual, / En la debilidad, creamos distinciones»** que confundimos con divisiones reales. Continúa oponiendo a la «industria analítica» sus propias «observaciones de afinidades / En objetos donde ninguna hermandad existe / Para el espíritu vulgar»***, con el resultado final de que «en todas las cosas / Veía yo una vida, y sentía yo que era alegría»****. En un pasaje manuscrito añade que «gracias a esa comunión» fue «pronto enseñado» que las «imágenes y formas separadas» que son evidentes para la percepción pasiva, así como los procesos divisores de «la previsión, la inteligencia o la voluntad del pensamiento» activo, no parecen sino «recaídas» —o sea, desprendimientos— desde la unidad indiferenciada de la persona y la naturaleza, y de ambas con Dios:

---

* Joy lift her spirit, joy attune her voice;
To her may all things live, from pole to pole,
Their life the eddying of her living soul!
O simple spirit, guided from above,
Dear Lady, friend devoutest of my choice,
Thus mayst thou ever, evermore rejoice.

** Of that false secondary power, by which, / In weakness, we create distinctions...

*** observations of affinities / In objects where no brotherhood exists / To common minds...

**** in all things / I saw one life, and felt that it was joy.

Una conciencia tal no parecía ser sino accidentes
Las recaídas de la vida interior única
Que está en todas las cosas, desde aquella unidad
En que todos los seres viven con Dios, perdidos
Lo mismo en Dios que en la naturaleza, en un todo potente
Y tan indistinguible como el este sin nubes
No se distingue en la mitad del día
Del oeste sin nubes cuando es todo
El hemisferio un solo azul cerúleo*[46].

Un par de años antes, en un pasaje pensado para *The Ruined Cottage* [La alquería en ruinas], el Buhonero de Wordsowrth había denunciado el falso tipo de «ciencia» que, en lugar de servir a «la causa / Del orden y la distinción» (es decir, por medio de la distinción sin división), asesina, al desconectarlos, a la vez a los objetos vistos y a la persona que ve:

Pues ¿se trataba acaso
De que escrutáramos, y al escrutar disminuyéramos...
Objetos solitarios, mirados todavía
En su desconexión muertos y sin espíritu,
Y aún dividiendo y dividiendo aún,
Rompiéramos toda grandeza...
librando así una guerra impía
Contra la vida misma
De nuestras propias almas?**

«Levantémonos», exclama, «De ese sueño olvidadizo» —claramente es éste el «sueño de la Muerte» del que Wordsworth se proponía despertar, «al sensual» en su Prospecto— y reunamos las partes separadas en un

---

* Such consciousnesses seemed but accidents
Relapses from the one interior life
Which is in all things, from that unity
In which all beings live with God, are lost
In god and nature, in one mighty whole
As undistinguishable as the cloudless east
At noon is from the cloudless west when all
The hemisphere is one cerulean blue.

** For was it meant
That we should pore, and dwindle as we pore...
On solitary objects, still beheld
In disconnection dead and spiritless,
And still dividing and dividing still,
Break down all grandeur...
waging thus
An impious warfare with the very life
Of our own souls?

intercambio resucitador en el cual (como diría Coleridge en *Abatimiento*) la vida de todas las cosas será el remolino de nuestra alma viviente:

Así disciplinados
Vivirán en nosotros todas las cosas y nosotros
Viviremos en todo lo que nos rodea...
Pues así el intelecto y los sentidos
Se darán uno a otro mutua ayuda...
Y actuando así las formas y los sentimientos,
Y reaccionando así, cada uno adquirirá
Un espíritu vivo y un carácter
No sentido hasta entonces*[47].

En *The Fountain* [La fuente] (1799) Wordsworth atribuye al viejo Matthew una memorable declaración sobre la conciencia desdichada del hombre autodividido y que se sabe mortal y la dichosa autounidad de las criaturas que actúan por instinto y sin memoria ni anticipación:

El mirlo entre los árboles frondosos,
La alondra sobre el cerro,
Sueltan sus villancicos a su antojo,
Callan si es su deseo.

Nunca harán ellos una loca guerra
A la Naturaleza;
Feliz juventud tienen, y una vejez llena
De libertad y de belleza**.

Como Schiller y Coleridge, Wordsworth expresa aquí, por intermedio de un personaje inventado, el descontento del hombre por ser humano y

---

* Thus disciplined
All things shall live in us and we shall live
In all things that surround us...
For thus the senses and the intellect
Shall each to each supply a mutual aid...
And forms and feelings acting thus, and thus
Reacting, they shall each acquire
A living spirit and a character
Till then unfelt.

** The blackbird amid leafy trees,
The lark above the hill,
Let loose their carols when they please,
Are quiet when they will.

With Nature never do *they* wage
A foolish strife; they see
A happy youth, and their old age
Is beautiful and free.

civilizado. Cuando habla en su propio nombre, Wordsworth concibe sin embargo el espíritu maduro como una integridad de elementos dispares, producto de un crecimiento que implica necesariamente autodivisión y conflicto. Su norma general es una unidad que conserva la identidad individual, y su particular ideal de vida (tal como lo expresó John Jones[48]) consiste en mantener la soledad en las relaciones. Así Wordsworth proclama, en una versión de su Prospecto,

> De aquel espíritu individual que guarda
> Su retiro inviolado, consecuente
> Con su ser sin medida, la Vida grande y única
> Canto*[49].

La gran diferencia de *El preludio* de Wordsworth en su época es que no es (como Coleridge trató de que fuera) un poema filosófico, ni un mito cósmico extenso, ni una fábula simbólica o alegórica, sino la presentación de una persona particular, única y sin embargo humanamente representativa, tal como se desarrolla desde la infancia hasta la madurez a través de su experiencia en evolución de su medio natural, de sus semejantes y de los grandes acontecimientos públicos de su tiempo. Wordsworth pretendió sin embargo que su poesía contaba con un fundamento intelectual sistemático; como dijo de *El recluso*, del que *El preludio* era una parte, aunque «no es la intención del Autor anunciar formalmente un sistema... el Lector no tendrá dificultad en extraer por sí mismo el sistema»[50]. Su confianza en el lector es tal vez excesiva; pero nuestro punto de vista presente nos permite discernir en *El preludio* una subestructura coherente de ideas y una evolución sostenida de las imágenes que señalan su consonancia con el pensamiento y el designio de muchas otras obras románticas muy diversas en la literatura y en la filosofía.

En el capítulo II observé que, en uno de los niveles narrativos recurrentes, Wordsworth se propone representar el crecimiento del espíritu del poeta —del mismo modo que los filósofos alemanes se proponían construir el desarrollo de la conciencia genérica e individual— dentro de los límites de un esquema con dos términos de referencia: la interacción entre sujeto y objeto, espíritu y naturaleza. Sin embargo, a diferencia de los idealistas alemanes, Wordsworth no pone un Uno inicial o un absoluto, que se subdivide en espíritu que conoce y objeto que es conocido, sino que empieza, como dice en el Prospecto, con un «Espíritu» que está adaptado «al Mundo exterior» y un «Mundo exterior» que está

---

* Of the individual mind that keeps its own
Inviolate retirement, and consists
With being limitless, the one great Life
I sing.

«adaptado al Espíritu». En los primeros libros de *El preludio* se propone mostrar las lentas y complejas operaciones de «aquellas infinidades primogénitas que adaptan / Nuestra existencia nueva a las cosas que existen»* (I, 582-583), en el proceso por medio del cual el espíritu del niño, por intermedio de sus sentidos, crece en comunidad con su mundo circundante. Los objetos naturales entran, fluyen, son recibidos y se hunden en el espíritu, mientras que el espíritu habita, se alimenta, bebe en los objetos exteriores, tiene intercambios, se entreteje y entrelaza con ellos y se liga y apega a ellos, hasta que unos y otro se integran como una sola cosa. Ésas son las metáforas recurrentes de Wordsworth, el léxico esencial que desarrolló para poder decir, sobre la implicación cognitiva y emocional del hombre con el medio donde ha nacido, lo que nunca antes se había dicho explícitamente, y con una sutileza que no ha sido superada desde entonces. En la figura que corona este complejo metafórico, el niño, en la seguridad de los brazos de su madre, evoluciona hasta la conciencia de un mundo que está tan enteramente humanizado que el tirón de la gravedad se experimenta como una relación familiar. «En una sola presencia amada»,

existe
Una virtud irradiante que exalta
A todos los objetos en el sensual comercio.
No es él un excluido, un azorado en desaliento;
Por sus venas de niño se difunden
La gran gravitación y el filial lazo
De la naturaleza que le une al mundo**.
(II, 255-264)

El elemento dinámico en el crecimiento del espíritu en la naturaleza es un juego de polaridades que no es, en Wordsworth, una dialéctica sistemática, sino que opera, como ha dicho Charles J. Smith, como «un hábito muy fuerte de pensar en términos opuestos o contrarios apareados. Por todas partes, en la naturaleza, en el hombre individual y en la sociedad, [Wordsworth] veía un interjuego constante de fuerzas opuestas»[51]. Entre los principales contrarios de la naturaleza se cuentan, como ya sabemos, los que Wordsworth introduce en sus versos iniciales sobre su

* those first-born affinities that fit / Our new existence to existing things.

** there exists
A virtue which irradiates and exalts
All objects through all intercourse of sense.
No outcast he, bewilder'd and depress'd;
Along his infant veins are interfus'd
The gravitation and filial bond
Of nature, that connect him with the world.
(II, 255-264)

interacción con el escenario natural: «Yo crecí / Criado a la vez por la belleza y el miedo» (I, 305-306). Relacionados con esta oposición entre la incitación de la belleza y la disciplina del temor, existen otros contrarios que constituyen los polos entre los que fluyen las fuerzas de «este universo activo». «La calma» y «la emoción», «la paz y la excitación», «la tranquilidad» y «la energía» —«esos dos atributos / Son dos cuernos hermanos que conforman su fuerza»*.

En la descripción de Wordsworth, su comunión con el medio natural precede y sirve de instrumento a su desarrollo de una comunión con los otros hombres: «El amor de la Naturaleza» lleva al «Amor de la Humanidad». La integridad de espíritu que ha alcanzado pasa su primera prueba seria en Londres, a la vez en su primera breve visita, cuando «sintió en corazón y en alma el choque / De la primera presencia de la ciudad enorme»** (1850; VII, 66-67), y durante el período de su residencia allí más tarde. La «vacía confusión» de la metrópolis aterró a Wordsworth con una doble amenaza a su sentido de la individuación-en-la-unidad: la de fragmentar la comunidad en una anarquía de partes sin relación mutua, y la de asimilar las partes en una homogeneidad en la que no sobrevive ninguna individualidad,

fundida y reducida
A una identidad única, por diferencias
Que carecen de ley, de sentido, de fin***.

Pero la fuerza del tejido íntimo de la conciencia tramado por su anterior educación en la naturaleza le permitió manejar incluso esa «visión inmanejable», como quien «ve las partes / Como partes, mas con un sentimiento del conjunto». «Las perennes / Formas de los viejos cerros», incambiadas en «el lenguaje cambiante de sus fisonomías», le habían dado un modelo para reconciliar «la multitud / Con el orden y con la relación»; y ahora «el Espíritu de la Naturaleza» seguía «presente como un hábito» y servía para difundir a través

de la prensa
De cosas transitorias que se destruyen solas,
La compostura y armonía que ennoblece****.
(VII, 695-740)

---

* these two attributes / Are sister horns that constitute her strength.

** ... felt in heart and soul the shock / Of the huge town's first presence.

*** melted and reduced
To one identity, by differences
That have no law, no meaning, and no end.

**** ... sees the parts / As parts, but with a feeling of the whole. [...] The forms / Perennial of the ancient hills... the changeful language of their countenances... multitude,

Este desarrollo «De la fuerza intelectual, de etapa en etapa / Avanzando de la mano del amor y la dicha, / Y de la imaginación», queda desbaratada por la «excesiva presión de los tiempos / Y de sus desastrosas consecuencias»* XI, 42-8. Wordsworth describe el proceso de este derrumbe como la fragmentación y conflicto acumulativos de elementos en otro tiempo integrados. Se vuelve hacia la razón abstracta en busca de apoyo para sus esperanzas desfallecientes, pero eso en realidad alimenta una guerra interior fragmentadora, una «guerra contra mí mismo», en la tentativa «de cortar mi corazón / De todas las fuentes de su antigua fuerza» y dejar desalmados por culpa de la lógica «esos misterios de pasión que han hecho... / Una sola hermandad de la raza del hombre»** XI, 74-88. La razón analítica divide, pero no puede reunificar, pues establece el tipo de contrarios inertes que no pueden resolverse: «Enfermo, exahusto de contrariedades». «Cedí desesperado las preguntas morales. / Tal fue la crisis de aquella gran enfermedad»*** 1850; XI, 304-306. Al mismo tiempo la «vida de la naturaleza», que debería haberlo sostenido y guíado, había sucumbido a su vez ante esa misma obra de «la lógica y el minucioso análisis». Hasta entonces se había regocijado en la pasión y la vida de la naturaleza, en la que había participado porque se había enfrentado a ella con facultades y sentimientos unificados y cooperativos,

a veces todo ojos
Y a veces todo oído; pero siempre entregado
El corazón, y el intelecto majestuoso****.
(VIII, 695-740)

Pero la división interior se convirtió en conflicto interior y desembocó en un estado en el que «el ojo era amo del corazón» y «sometía a menudo mi espíritu en absoluto dominio» (XI, 96-180). La consecuencia de semejante división entre el espíritu y la naturaleza, y la esclavización resultante del espíritu por «las leyes del sentido común» era la destrucción de «un

---

/ With order and relation... the Spirit of Nature... present as a habit...
the press
Of self-destroying, transitory things
Composure and ennobling harmony.

* Of intellectual power, from stage to stage / Advancing, hand in hand with love and joy, / And of imagination... over-pressure of the times / And their disastrous issues.

** ... to cut off my heart / From all the sources of her former strength... those mysteries of passion which have made... / One brotherhood of the human race (XI, 74-88).

*** Sick, wearied out with contrarieties... Yielded up moral questions in despair. This was the crisis of that strong disease.

**** now all eye
And now all ear; but ever with the heart
Employ'd, and the majestic intellect.

mundo de vida» y su retransformación en «un universo de muerte» (XIII, 102-103; 138-141).

La recuperación del poeta se representa consiguientemente como una gradual reintegración de todo lo que ha quedado dividido: sus facultades, sentidos y sentimientos, su persona pasada y presente, su espíritu y la naturaleza exterior. Mi hermana, dice Wordsworth, «Sostuvo para mí un salvador comercio / Con mi persona verdadera», mientras que «la persona natural... me hacía regresar» a los anteriores «consejos entre cabeza y corazón»* 1850; XI, 335-354; la persistencia en la memoria de «puntos del tiempo» le ayudaron a restablecer la continuidad entre la persona que es y la persona que era; y finalmente volvieron a lograr la integridad del ser que había perdido, aunque ahora en un nivel de conciencia que conservaba las experiencias críticas por las que había pasado.

> Mírame pues
> En presencia otra vez de la Naturaleza, restaurado así
> O de otro modo, y otra vez fortalecido
> (Y teniendo memoria de qué había escapado)**[52].

* * *

Es hora de observar que la descripción que da Wordsworth de la unidad alcanzada, perdida y recobrada recibe su coherencia, como han señalado varios críticos, gracias a la imagen recurrente de un viaje: como muchas obras de sus contemporáneos, el «poema de mi propia educación poética»[53] de Wordsworth convierte al cristiano viandante del viaje espiritual agustiniano en el viajero autoformador del viaje educativo romántico. El poema se abre de hecho, como ha dicho Elizabeth Sewell, «con el poeta en un panorama de amplio paisaje y cielo abierto», en un paseo literal que sirve de «gran figura poética o tropo de conjunto de un viaje que está a punto de emprender»[54]. En el transcurso de ese episodio el vagabundo sin meta se convierte en algo «como el Peregrino resuelto» que toma «el camino que apuntaba hacia el Valle elegido», y al final del primer libro la ruta se traduce en el camino metafórico de la peregrinación de su vida:

---

* Maintained for me a saving intercourse / With my true self... Nature's self... led me back... counsels between head and heart.

** Behold me then
Once more in Nature's presence, thus restored
Or otherwise, and strengthened once again
(With memory left of what had been escaped).

De inmediato ha de traerse aquí
A través de los años que siguieron la historia de mi vida.
El camino está llano ante mis ojos...*
(1850; I, 91-93, 638-640)

El preludio está lleno de «los Vagabundos de la Tierra»[55], y después del período de la infancia, sus principales episodios son las errancias del propio Wordsworth a través del campo inglés, los Alpes, Italia, Francia y Gales —viajes literales a través de lugares efectivos que se modulan fácilmente en paisajes simbólicos cruzados por un viandante metafórico. La figura organizadora opera en dos dimensiones. En una de ellas, *El preludio* representa la vida que narra el poeta como un viaje autoeducativo, «De etapa en etapa / Avanzando», en el que su temprano desarrollo había sido un «progreso en el camino de la propia persona», la crisis que siguió a la Revolución francesa había sido «un paso de repente / Dentro de otra región», y el término era su cumplimiento de la madurez en «la disciplina y cumplimiento / Del espíritu del Poeta»**[56]. En la segunda aplicación, el poeta figura repetidamente su propia empresa imaginativa, el acto de componer *El preludio* mismo, como una peligrosa búsqueda a través de las regiones inexploradas de su propio espíritu.

A veces el vehículo de este último viaje poético es una travesía marítima que connota las errancias de Odiseo en su búsqueda del hogar:

¿De qué valía
Si Conjuros vedaban al Viajero la tierra,
Esa fragancia que una y otra vez
Daba noticia de la orilla?...
Mi asunto estaba sobre el mar desnudo,
Mi cometido en navegar hacia otras costas***[57].

En otros lugares el paralelismo que está implicado en Wordsworth es con Dante, a quien «Nell mezzo del cammin di nostra vita» le había sido otorgado un viaje visionario, con una sucesión de guías, a través del infierno y del paraíso terrenal hasta el cielo:

---

* Forthwith shall be brought down
Through later years the story of my life.
The road lies plain before me...
(1850; I, 91-93, 638-640)

** from stage to stage / Advancing... progress on the self-same path... a stride at once / Into another region... the discipline / And consummation of the Poet's mind.

*** What avail'd,
When Spells forbade the Voyager to land,
The fragrance which did ever and anon
Give notice of the Shore?...
My business was upon the barren sea,
My errand was to sail to other coasts.

Viajero soy,
y mi Relato es todo de mí mismo;
Mas con todo, así sea,
Si es que de corazón se deleita siguiéndome
El puro; y Tú, ¡oh Amigo honrado!
Que estás siempre a mi lado en pensamiento,
Sostén, como hasta ahora, mis desmayados pasos*.
(III, 196-201) ⟨v.⟩

Al comienzo del libro noveno, «como un viajero que ha alcanzado la cumbre / De una aérea colina» y «tiene la tentación de repasar / La región que dejó atrás»**, Wordsworth se vuelve hacia su juventud pasada antes de avanzar a desgana en el «argumento» discordante que empieza con su residencia en Francia —«¡Oh, cuán diferente del pasado!»[58]—. El libro undécimo, que narra el proceso de la recuperación de Wordsworth, se abre en un paralelismo con la descripción que hace Milton de su viaje épico de vuelta del infierno hacia los reinos de la luz (XI, 1-7; v. *El paraíso perdido*, III, 13-20). Y a través de todas esas regiones la presencia imaginada de Coleridge sirve a la vez de oyente y de guía, alentando al poeta exhausto en su peregrinación y su búsqueda:

No languidecerás aquí, oh Amigo para quien
Viajo por estas rutas inseguras y grises
Me asistirás como a algún Peregrino
Que partió en busca de verdad más alta***.
(XI, 390-393)

El último libro de *El preludio*, en simetría con su primer libro, se abre también con un paseo literal que se traduce en una metáfora de la etapa climática a la vez para el viaje de la vida y para el viaje imaginativo que es el poema mismo. Esta vez el paseo no es un movimiento por una

---

* A Traveller I am,
And all my Tale is of myself; even so,
So be it, if the pure in heart delight
To follow me; and Thou, O honor'd Friend!
Who in my thoughts art ever at my side,
Uphold, as heretofore, my fainting steps.

** as a traveller, who has gained the brow / Of some aerial Down... is tempted to review / The region left behind him...

*** Thou wilt not languish here, O Friend, for whom
I travel in these dim uncertain ways
Thou wilt assist me as a Pilgrim gone
In quest of highest truth.

llanura abierta, sino el ascenso de una montaña, lugar tradicional para las visiones definitivas desde que Moisés escaló el Monte Sinaí. Así como en la *Fenomenología* de Hegel el espíritu, al final de su viaje educativo, se reconoce en su otro, así el espíritu de Wordsworth, enfrentándose a la naturaleza, se descubre a sí mismo en sus propios poderes perfeccionados:

Una meditación creció en mí aquella noche
En lo alto del Monte solitario...
y se me apareció
Como imagen perfecta de un poderoso Espíritu*.

En la primera etapa de su desarrollo, el «Niño, / Protegido en los brazos de su Madre» no sólo había adquirido «la gran gravitación y el filial lazo... que lo une al mundo», sino que, como «huésped de este universo *activo*», había establecido también los comienzos de la fuerza recíproca por la cual

su espíritu...
Crea, a un tiempo mismo creador y receptor,
No trabajando sino en alianza
Con las obras que mira. Tal, en verdad, es el primer
Espíritu poético de nuetra vida humana**.
(II, 265-276)

En el Monte Snowdon, en un evidente paralelismo y complemento de ese pasaje anterior, su espíritu reconoce, en esa imagen de sí mismo «que la Naturaleza así / Arroja a los sentidos»***, el mismo poder, que se ha desarrollado ahora hasta «la plenitud de su fuerza». Así como la niebla y la luz de la luna transforman la escena natural, así los espíritus superiores, por un «Poder» similar,

pueden irradiar
Igual transformación, pues crean ellos mismos
Una existencia igual, y doquiera que está
Para ellos creada, captándola por un instinto...
Aceptando a la vez obrar y ser obrados****

---

* A meditation rose in me that night
Upon the lonely Mountain...
and it appear'd to me
The perfect image of a mighty Mind.

** his mind...
Creates, creator and receiver both,
Working but in alliance with the works
Which it beholds.—Such, verily, is the first
Poetic spirit of our human life.

*** which Nature thus / Thrusts forth upon the senses...

**** can send abroad
Like transformation, for themselves create
A like existence, and, whene'er it is

por las obras que contemplan. Hay sin embargo una alteración esencial, que consiste en que el espíritu maduro, cuya percepción infantil había sido un estado de conciencia indiferenciada, ha adquirido la autoconciencia y es capaz de sostener el sentido de su propia identidad como una individuación-en-unísono con los objetos que percibe. En la límpida versión de Wordsworth,

> de ahí que la mayor ventura
> Conocida es la suya, la conciencia
> De la que están habitualmente imbuidos
> Gracias a cada imagen, y cada pensamiento,
> Como a las impresiones todas*.
>
> (XIII, 84-111)

He observado ya (capítulo II, sección 1) que *El preludio* tiene una organización circular. Esta circularidad de su forma, vemos ahora que refleja la circularidad de su tema. En el pasaje inicial de *El preludio* el narrador es confirmado en su vocación como poeta-profeta y, en respuesta a un impulso del bosque otoñal, escoge como su meta «un Valle conocido, adonde han de volver mis pasos», en la seguridad «de alguna obra de gloria que comenzar sin dilación». «Como un Truhán o un Fugitivo astuto, / Pero como un Peregrino decidido», y también (en una pedestre metáfora complementaria) «como un trabajador camino a casa», prosiguió entonces su camino hasta que una caminata de tres días «me llevó a mi ermita» (1850; I, 71-80, 90-107). Al final de *El preludio,* Wordsworth, habiendo tomado su «domicilio permanente» (XIII, 338) en esa ermita, evoca en su espíritu la ocasión de su comienzo. Pero *El preludio* tiene una función compleja, pues está diseñado no sólo como un poema en sí mismo, sino también como un «pórtico» para *El recluso.* El viaje circular vuelve así atrás en su conclusión hacia el viaje literal con que se había originado; pero este comienzo se convierte de inmediato en el libro inicial de la «obra de gloria» de Wordsworth, *El preludio* propiamente dicho, que describe su manera de vivir en el valle escogido[59]. Sólo ahora identifica el aspecto del valle que había hecho de él todo el tiempo la meta de su tortuoso viaje literal, espiritual y poético. La meta, como en todo el antiguo género de la peregrinación circular, es el hogar: *El hogar en Grasmere.*

Created for them, catch it by an instinct...
Willing to work and to be wrought upon.
* hence the highest bliss
That can be known is theirs, the consciousness
Of whom they are habitually infused
Through every image, and through every thought,
And all impressions.

El pasaje inicial de *El hogar en Grasmere* deja claro que el lugar adonde ha vuelto el poeta no es su hogar literal, sino un hogar que, en su primera ojeada al «Valle allá abajo», cuando, solitario, se había aventurado a través de él como «un escolar vagabundo», había reconocido como su hogar espiritual. «Perfecto era el sitio... que agitaba al Espíritu»; y había sentido inmediatamente que «aquí / Ha de estar su hogar, este Valle ha de ser su Mundo». A lo largo de toda su juventud, el valle había errado en su memoria, «echando sobre la alegría / Una alegría más brillante», y ahora el hogar de su imaginación se ha convertido en su hogar efectivo (la palabra reverbera por todo el pasaje inicial):

> Y ahora es mío, tal vez por siempre, Valle amado,
> Querido Grasmere (los Errantes Cursos
> Aprendan ese Nombre, y los nubosos cerros lo repitan),
> Un Domicilio humilde tuyo es ya mi Hogar*[60].

El lugar donde, «a invitación de la Naturaleza» (verso 71), los vagabundeos literales y metafóricos de Wordsworth han terminado se identifica, después de la venerable fórmula, como un hogar que es también un paraíso recobrado. En la visión de Pisgah que tuvo de él cuando era un colegial, lo había mirado como «paraíso ante él» (verso 14); y después de tomar en él su domicilio sigue siendo una «contrapartida terrenal» del cielo (verso 642), que describe en términos que hacen eco a la descripción de Milton del Jardín del Edén, y en la que Wordsworth y Dorothy, «Pareja solitaria» (verso 255) son, no sin incongruencia, el Adán y la Eva. El viaje hasta esta etapa última lo ha llevado a través de «las realidades de la vida tan fría», pero esto ha sido una afortunada caída en la experiencia, pues «el costo» de lo que ha perdido desde la primera etapa de su vida queda ampliamente superado por «lo que conservo y he ganado / Y ganaré», de tal manera que

> el día de mi infancia era yo menos
> espíritu de la Naturaleza, menos, mirando todo,
> Por mucho que se pierda, que lo que ahora soy**.

Para él, el antiguo sueño de felicidad del hombre ha descendido de un cielo trascendente y se ha situado en este mundo mismo:

---

* And now 'tis mine, perchance for life, dear Vale,
Beloved Grasmere (let the Wandering Streams
Take up, the cloud-capt hills repeat, the Name),
One of thy lowly Dwellings is my Home.

** in my day of Childhood I was less
The mind of Nature, less, take all in all,
Whatever may be lost, than I am now.

el alejado pensamiento
Se ha sacado del cielo donde estaba.
La bienaventuranza inapropiada ha hallado
Un dueño, y yo soy ese dueño.
El Señor de este goce está en la Tierra
Y dentro de mi pecho*[61].

Habita aquí por consiguiente como un segundo y más afortunado Adán, porque a diferencia de su predecesor, posee un Edén que ha sido ganado:

El don es absoluto; una gracia excesiva
Se me ha otorgado: entre los emparrados
De Edén bendito ni se dio esto
Ni pudo darse, posesión del bien
Por que se ha suspirado, vieja idea cumplida
Y amadas Imaginaciones realizadas
En la mayor medida, eso y más**[62].

Como en algunos pasajes comparables de Hölderlin y Novalis (en Blake el paralelismo es más con Beulah que con la Nueva Jerusalem), todo el escenario natural se vuelve viviente, humano y femenino, y envuelve al poeta en un abrazo de amor:

Abrazadme pues, cerros, y encerradme en vosotros...
Mas yo te llamaría hermoso, pues dulce
y suave, alegre y bello eres,
Valle amado que llevas la sonrisa en el rostro
Aun cuando en paz, lleno de gozo***.

(vv. 110-117)

---

* the distant thought
Is fetch'd out of the heaven in which it was.
The unappropriated bliss hath found
An owner, and that owner I am he.
The Lord of this enjoyment is on Earth
And in my breast.

** The boon is absolute; surpassing grace
To me hath been vouchsafed; among the bowers
Of blissful Eden this was neither given,
Nor could be given, possession of the good
Which had been sighed for, ancient thought fulfilled
And dear Imaginations realized
Up to their highest measure, yea and more.

*** Embrace me then, ye Hills, and close me in...
But I would call thee beautiful, for mild
And soft, and gay, and beautiful thou art,
Dear Valley, having in thy face a smile
Though peaceful, full of gladness.

Y cuando la pareja solitaria entró por primera vez en ese valle junto con el invierno, sus elementos se dirigieron a ellos como a compañeros:

> «¿Qué queréis», dijo el chubasco,
> «Silvestres vagabundos, adónde por mi reino oscuro?»
> El rayo de sol dijo; «sed felices».
> Cuando por este Valle entramos,
> Luminoso y solemne estaba el cielo
> Que con apasionada bienvenida salía a nuestro paso
> Para guiarnos hasta nuestro umbral*

—un umbral que en una versión anterior del texto había sido el de «un hogar / Adentro de un hogar que había de ser»** (vv. 168-173 y nota).

Ese término de todas las jornadas del poeta no es sólo un hogar y un paraíso, sino también una unidad y salud recobradas que no había experimentado en ningún otro lugar salvo «tal como en el corazón pudo metérseme / En la infancia»***; pues esa «fundida santidad de tierra y cielo» es

> Una terminación y un último retiro,
> Un Centro, de doquier que vengas,
> Un Todo y sin defecto o dependencia,
> Para sí mismo hecho; y en sí mismo feliz,
> Un Perfecto Contento, una Unidad entera****.
> (vv. 135-151)

Y sólo aquí encuentra una comunidad humana genuina. El hombre «está de veras solo» únicamente en la «vasta Metrópolis», donde está «condenado / A llevar un comercio vacío... / Con objetos carentes de vida, que el amor rechazan», y donde «la vecindad más sirve a la separación / Que a la unión»*****. En este sitio rural en cambio todo es a escala humana, una

---

* "What would ye", said the shower,
"Wild Wanderers, whither through my dark domain?"
The sunbeam said, "be happy". When this Vale
We entered, bright and solemn was the sky
That faced us with a passionate welcoming
And led us to our threshold...

** a home / Within a home, which was to be.

*** as it found its way into my heart / In childhood...

**** A termination, and a last retreat,
A Centre, come from wheresoe'er you will,
A Whole without dependence or defect,
Made for itself; and happy in itself,
Perfect Contentment, Unity entire.

***** doomed / To hold a vacant commerce... / With objects wanting life, repelling love... neighbourhood serves rather to divide / Than to unte.

multiplicidad-en-la-unidad en la que se conserva la individualidad en una sociedad que es una familia ampliada, y que se encuentra completamente en su casa en su medio natural.

Aquí es la Sociedad
Una Comunidad de veras, un marco genuino
De muchos en un uno incorporados...
La labor de una casa, bajo Dios, para el alto y el bajo,
Una sola familia y una sola mansión...
dueños no molestados
De este Reducto... su glorioso lugar de residencia*.
(vv. 592-624)

El hogar espiritual del poeta sigue siendo sin embargo, ineluctablemente, un paraíso de esta tierra, pues en el valle el hombre se distingue «poco del Hombre de otro sitio» y muestra las cualidades comunes de «egoísmo, y envidia, y venganza... / Halago y doble juego, disputa y daño»** (versos 347-357). Pero —pregunta— ¿no hay una cadena de palabras que sean «la voz reconocida de la vida» y hablen así «del bien palpable / Y del mal real» en una armonía poética más alta que la de la fantasía pastoril sin mezcla,

Con mayor gratitud, más armoniosa que el aliento,
Que aquel ocioso aliento de la flauta meliflua a tono
Con fantasías pastoriles?***
(vv. 401-409)

Por esta poesía de la vida real descarta la poesía que cumple imaginariamente los deseos, «Todos los sueños de la Arcadia / Y las doradas fantasías de una Edad de oro» engendradas en el hombre por «el deseo de dejar / Todo recuerdo de un mundo sacudido»**** (versos 625-632). Confiado en «un

---

* Society is here
A true Community, a genuine frame
Of many into one incorporate...
One household, under God, for high and low,
One family, and one mansion...
possessors undisturbed
Of this Recess... their glorious Dwelling-place.

** selfishness, and envy, and revenge... / Flattery and double-dealing, strife and wrong...

*** ... the acknowledged voice of life... of solid good / And real evil...

More grateful, more harmonious than the breath,
The idle breath of softest pipe attuned
To pastoral fancies?

**** All Arcadian dreams / All golden fancies of the golden Age... [man's] wish to part / With all remembrance of a jarring world...

brillo interior», asume «su función» como artista maduro y anuncia su manifiesto: en ese «Valle apacible... / Una voz ha de hablar y ¿cuál será su Tema?»* (versos 660-690, 751-753).

El hogar en Grasmere termina con la respuesta a esta pregunta, en el pasaje que más tarde Wordsworth separó para servir de Prospecto del tema y argumento de *El recluso* y de todos los poemas relacionados con ése. Esa declaración resume en realidad, y proclama como válido para los demás hombres, lo que el poeta mismo ha aprendido en el largo y arduo viaje de su vida que termina en el Valle de Grasmere. El tema, nos dice, incorporará el relato de esa vida misma, en la descripción de «el Ser transitorio» que vio la «Visión» que constituyó su credencial poética, y que era su misión única impartir. Esa visión es la del «Espíritu del Hombre», con la cual emprenderá un viaje poético que debe subir más arriba que el cielo de Milton y hundirse más abajo que el infierno de Milton. De esta audaz empresa poética, el alto argumento será que podemos recrear el mundo experimentado, y que ese nuevo mundo, a pesar del hecho inescapable del mal y de la angustia —no menos evidente en la soledad de «los campos y los bosques» que cuando están «atrincheradas... / Dentro de los muros de ciudades»—, ofrecerá un paraíso suficiente al que tenemos un acceso inmediato. Aquí volvemos a la figura central de Wordsworth, cuya compleja genealogía, amplia aceptación y significado personal me propuse explicar dos capítulos más atrás. Si tan sólo un hombre logra restaurar su integridad perdida, consumando una unión marital entre su espíritu y una naturaleza que, para el sensual en su sueño de muerte, se ha convertido en una realidad cercenada y ajena, encontrará «el Paraíso / Y los elisios bosques... Sencillamente el fruto de su día común».

3. Amor romántico

No podemos dejar el gran tema romántico del espíritu dividido y vuelto a unir sin hacer referencia a *Prometeo desencadenado,* y la obra maestra de Shelley nos dará ocasión de especificar las condiciones que alimentaron su visión omnicomprensiva del bien y el mal radicales. La era romántica fue una era de revoluciones y contrarrevoluciones técnicas, políticas y sociales: la de la industrialización, la de la urbanización y las barriadas industriales crecientes; la del primer derrumbe económico de guerra y de postguerra; la de la progresiva especialización en el trabajo, la de las alteraciones en la economía y en el poder político y los consiguientes disloques de la estructura de clases; la de las ideologías en pugna y la del

* [in this] peaceful Vale... / A Voice shall speak, and what will be the Theme?

caos social siempre inminente. Ante semejante mundo de cambio rápido y drástico, de divisiones, conflicto y desorden, las actitudes pías y los mitos integradores heredados no parecían ya adecuados para mantener la unidad de la civilización. En aquella época, la antigua visión del mal como fragmentación de un todo antes armonioso en partes ajenas y combatientes se refinó y ensanchó para expresar el sentido general de que

> Las cosas se hacen trizas; no se sostiene el centro;
> Pura anarquía corre sin freno por el mundo*.

Mucho antes de que Yeats analizara así la condición moderna en *The Second Coming* [La segunda venida], Schiller, como hemos visto, caracterizaba la enfermedad de su tiempo como la fractura de los individuos, actividades e instituciones en fragmentos aislados y en conflicto; Hölderlin describía al pueblo alemán de sus días como los *disjecta membra* de los hombres íntegros; y Hegel representaba la condición intelectual, económica y cultural de su siglo como la del «espíritu autoenajenado» y la de una creciente conciencia de que «todas las relaciones, por su propia naturaleza, se están despedazando». En Inglaterra, Coleridge condenaba a la época como «¡una Anarquía de Espíritus!... desheredados de alma» y carente de un «centro común»; Wordsworth se lamentaba de «estos tiempos de temor», de «indiferencia y apatía», en que «los hombres buenos, / En todos lados caen... en egoísmo», «estos tiempos / De decadencia y desaliento»; Blake representaba su medio con el mito de una desintegración de la humanidad en seres parciales y centrados en sí mismos, encerrados en un conflicto salvaje; y Shelley (en un pasaje que Yeats recordó cuando escribía *La segunda venida*) diagnosticó a la sociedad en los términos de una división psicopática entre sus fuerzas mentales componentes:

> Los buenos están faltos de poder, salvo para llorar desnudas lágrimas
> Los poderosos de bondad: peor necesidad la suya.
> Faltos de amor los sabios; y los que aman faltos de saber;
> Y todo lo mejor está enfermo así de confuso**[63].

Si el mal esencial se equipara con el agregado de lo que separa a las cosas, el bien esencial se equiparará con el agregado de lo que empuja a las partes desmembradas a unirse; y para esta fuerza centrípeta el nombre general más viable es «amor». La aplicación inclusiva de este término a

---

* Things fall apart; the center cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world.

** The good want power, but to weep barren tears.
The powerful goodness want: worse need for them.
The wise want love; and those who love want wisdom;
And all best things are thus confused to ill.

todas las fuerzas cohesivas del universo humano y no humano había sido habitual entre los neoplatónicos, para quienes la dispersión y la integración, como hemos visto, eran categorías metafísicas primarias. En Proclo, como señala Anders Nygren en *Agape y Eros,* «Eros es el lazo de la unión en la existencia», la «*fuerza universal de cohesión* en el sentido más comprensivo del término»; y para el pseudo-Dionisio, es de manera similar la «fuerza unificadora y cohesiva»[64] general. «Amor», declara Juan Escoto Erígena, «es el lazo y cadena que une a todas las cosas del universo en una amistad inefable y una unidad indisoluble»[65].

Muchos escritores románticos adoptaron el término en esta extensión universal. «El amor», en términos de Shelley, «es el lazo y la sanción que conecta no sólo al hombre con el hombre sino con todo lo que existe»[66]. Schiller y Hegel que, como Shelley, escribieron tempranos ensayos sobre «el Amor», están de acuerdo en la aplicación inclusiva de la palabra. «El amor genuino», dice Hegel, «excluye todas las oposiciones». Se extiende sobre este concepto en los términos de su idea de que todo desarrollo es un movimiento espiral desde la unidad a través de la creciente separación y oposición hasta una unidad más alta:

> Aquí la vida ha pasado por el círculo del desarrollo desde una unidad inmadura hasta una unidad completamente madura: cuando la unidad era inmadura, seguía alzándose contra ella el mundo y la posibilidad de una ruptura entre ella y el mundo; a medida que fue teniendo lugar el desarrollo, la reflexión produjo más y más oposiciones... hasta que levantó la totalidad de la vida del hombre en oposición [a la objetividad]; finalmente, el amor destruye completamente la objetividad y con ello anula y trasciende la reflexión, despoja al opuesto del hombre de todo carácter extraño... En el amor lo separado permanece aún, pero como algo unido y ya no como algo separado[67].

En este sentido del amor como *virtus unitiva,* según la frase de Tomás de Aquino, no sólo Shelley, sino todos los románticos importantes son primordialmente poetas del amor. Incluso Wordsworth es más un poeta del amor que un poeta de la naturaleza —en todo caso en cuanto a la estadística léxica: H. J. C. Grierson ha calculado que en sus escritos la proporción de la palabra «amor» en relación con la palabra «naturaleza» es de trece a ocho[68]. La función soberana de la poesía consiste para Wordsworth en sostener y propagar la facultad de conectar, que es el amor: el poeta, como dijo en el Prefacio de las *Baladas líricas,* «es la roca y defensa de la naturaleza humana; un sostenedor y preservador, que lleva a todas partes consigo relación y amor»[69].

A través de toda la larga historia de esa manera de pensar, la antítesis y el oponente del amor unificador había sido el amor propio, al centrarse en uno mismo, el egocentrismo —la condición del alma «centrada en sí» de Plotino, que transfiere el centro de referencia del todo a su persona

individual y adquisitiva—. El humanista renacentista Vives resume con admirable claridad la idea del cristianismo neoplatónico de que el amor es la fuerza integradora y de que el amor propio es la fuerza separadora:

> Debemos volver a [Dios] por el mismo camino por el que nos apartamos de él. El amor fue la causa de que fuéramos creados... De ese amor hemos quedado separados, ciertamente por el amor de nosotros mismos... Por el amor, es decir por nuestro amor a Dios, hemos de volver a nuestra fuente, que es también nuestro fin; pues ninguna otra cosa es capaz de unir las cosas espirituales, nada es capaz de hacer uno de lo múltiple sino el amor; pero el conocimiento debe preceder al amor[70].

A esta causa radical de la separación, y por ende del mal, Boehme la llamó *Selbheit*; Winstanley, el aspecto «egoísta» del hombre caído y fragmentado, y Schelling, el *Ichheit* finito que es «el punto de la extrema enajenación respecto de Dios». «El mal en general», dice Hegel, cuando se expresa como concepto en lugar de expresarse en el pensar en imágenes de la religión, es «el ser-para-sí centrado en sí [*das insichseiende Fürsichsein*] y el bien es la sencillez sin egoísmo [*das selbstlose Einfache*]»[71]. Para Blake, la supresión de la «Selfhood» [la «unomismidad», diríamos] es el acto esencial que efectúa una humanidad redimida o reintegrada. Persiguiendo su «gran tarea», ruega al Salvador —«la Imaginación Humana» que es la depositaria de la visión unitiva—: «¡Aniquila la Unomismidad en mí, sé tú toda mi vida!» Pues «el hombre no vive sólo por su Persona [*Self*]», sino «por la Hermandad y Amor Universal»; y su «oferta de la propia Persona [*Self*] por Otro», Jesús manifiesta que «Esto es Amistad y Hermandad; sin ella el Hombre no es»[72]. Para Coleridge la condición opuesta a la del hombre que se siente «él mismo, su vil persona el todo», consiste en hacer «¡del todo un Uno mismo [*Self*]! ¡Un Uno mismo que el extraño ignora!... Olvidado de sí»; y esta última condición, cuando se haga general, llevará a cabo la redención universal[73].

En el pensamiento maduro de Shelley, lo que él llamaba «la oscura idolatría de uno mismo [*of self*]», junto con el extremo igualmente destructivo pero opuesto: el desprecio paralizante de uno mismo, constituye ese estado mental que es el único infierno —«el amor propio o el desprecio propio» inscribe en la frente del hombre «como sobre la puerta del infierno / "Dejad toda esperanza los que entráis"»*—. Al opuesto del amor propio Shelley lo denomina alternativamente «amor» y «poesía» («la poesía y el principio de la propia persona [*self*]... son el Dios y el Mamnón del mundo»); pues como dice en la *Defensa de la poesía*, la poesía es «la expresión de la imaginación», y la imaginación para Shelley es la facultad

---

* as o'er the gate of hell / "All hope abandon ye who enter here".

por la que el hombre trasciende su ego individual, transfiere el centro de referencia a los otros, y transforma así el amor propio en simple amor:

> El gran secreto de la moral es el amor, o sea un salir de nuestra propia naturaleza y una identificación de nosotros mismos con lo bello que existe en el pensamiento, la acción o la persona que son nuestros. Un hombre, para ser extremadamente bueno, debe imaginar intensa y comprensivamente; debe colocarse en el lugar de otro y de muchos otros; los dolores y placeres de su especie deben hacerse suyos. El gran instrumento del bien moral es la imaginación... La poesía ensancha la circunferencia de la imaginación[74].

Incluso Keats establece en su *Endimión*, como «una especie de Termómetro del Placer» calibrado por «las gradaciones de la Felicidad», una escala platónica de amor. El ascenso de Keats culmina sin embargo no en una escapatoria de este mundo hacia una contemplación de las formas platónicas, sino en la aniquilación de los límites de la propia persona en una «camaradería con la esencia», cuyas etapas finales son la amistad, después el amor sin egoísmo. Empezamos el proceso con una huida de nosotros mismos por medio de una identificación con objetos sensoriales que están fuera de nosotros mismos. Pero hay

arrebatos mucho más
Destructores de sí, y que llevan, por grados,
Hasta la intensidad mayor: y su corona
Está hecha de amor y de amistad, y se levanta
Sobre la frente de la humanidad.
... Pero en el colmo,
Cuelga de una película invisible una gota orbital
De luz, y es el amor...
Fundidos en sus rayos nos mezclamos,
Confundimos, y así parte de él nos hacemos*[75].

En la amplia aplicación romántica del término «amor», como en la reciente psicología profunda, todos los modos de la atracción humana se

---

* enthralments far
More self-destroying, leading, by degrees,
To the chief intensity: the crown of these
Is made of love and friendship, and sits high
Upon the forehead of humanity.
... But at the tip-top
There hangs by unseen film, an orbèd drop
Of light, and that is love...
Melting into its radiance, we blend,
Mingle, and so become part of it.

conciben como de una sola clase, diferentes únicamente por el objeto y el grado, en un abanico que incluye las relaciones de amante y ser amado, niños y padres, hermano y hermana, amiga y amigo, e individuo y humanidad. La órbita del amor se amplía a menudo para incluir también la relación del hombre con la naturaleza. La percepción de que la naturaleza muerta está viva en realidad, dice Schelling, es resultado de «la atracción del amor interior y de la relación entre tu propio espíritu y el que vive en la naturaleza». O, como escribió Wordsworth:

> Amor, ya nacimiento universal,
> De corazón a corazón va insinuándose,
> De la tierra hasta el hombre y del hombre a la tierra...*[76]

Además, no sólo en el esquema conceptual de la *Naturphilosophie,* sino también en el uso imaginativo de algunos de los poetas, el término «amor» se extiende más allá del reino humano a todos los modos de conectividad cósmica, incluyendo las fuerzas naturales de la gravitación y del electromagnetismo.

Aunque los poetas románticos están de acuerdo en el uso de la palabra «amor» para significar el espectro de atracción y relación, difieren marcadamente en la elección del tipo específico de relación que sirve de paradigma para todos los demás. En Coleridge, por ejemplo, la amistad tiende a ser la forma paradigmática, y el poeta representa el amor sexual como una clase especialmente intensa de confraternidad. El modelo favorecido por Wordsworth es el amor maternal, y el desarrollo de la relación en *El preludio* va del infante en brazos de su madre hasta el omnicomprensivo «amor más intelectual», más alto que el amor que «es meramente humano». En Hölderlin todas las relaciones humanas, incluyendo el amor sexual, están en gran parte sumidas bajo el *agape* o primitiva fiesta de amor cristiana como forma elemental. «Una visión que obsesiona a la poesía de Hölderlin», ha dicho Ronald Peacock, es la de «la comunidad, del pueblo que tiene lazos comunes y un idioma común, reunido para celebrar a sus dioses en un festival poético»[77]. En consonancia con esto, el mundo redimido que prevé Hölderlin, como dice en su poema *Die Liebe,* es «ein beseeltere, / Vollentblühende Welt», en el que

> Sprache der Liebenden
> Sei die Sprache des Landes,
> Ihre Seele der Laut des Volks!

---

* Love, now a universal birth,
From heart to heart is stealing,
From earth to man, from man to earth...

Lo que hace que la fusión de todas las afinidades en el amor sea especialmente conspicua en Shelley (como, entre los poetas alemanes, en Novalis[78]), es que su paradigma persistente es el amor sexual, con el resultado de que en su poesía todos los tipos de atracción humana y extrahumana —todas las fuerzas que mantienen unido el universo físico, mental, moral y social— están representadas típicamente, lo mismo en el mito que en la metáfora, por categorías que derivan visiblemente de la atracción erótica y la unión sexual. Este procedimiento, que escandalizó a los victorianos, ha dado fundamento a los críticos más recientes para reducir gran parte de la poesía de Shelley a la expresión de fantasías sexuales regresivas. Es muy posible que la elección en Shelley de una relación paradigmática (como también las elecciones alternativas de sus contemporáneos) tuviera sus raíces en sus preocupaciones privadas y sus complejos emocionales. Pero fueran cuales fueran sus motivaciones, el procedimiento de Shelley no era en modo alguno inconsciente, pues era consciente de que estaba tomando una parte, que él estimaba como una parte prominente pero relativamente menor, por el todo:

> Ese profundo y complicado sentimiento que llamamos amor... es más bien la sed universal de una comunión no meramente de los sentidos sino de nuestra naturaleza entera, intelectual, imaginativa y sensitiva... Esta necesidad se hace más y más poderosa en proporción con el desarrollo que nuestra naturaleza recibe de la civilización, pues el hombre no cesa nunca de ser un ser social. El impulso social, que no es más que una parte, y a menudo pequeña, de esas aspiraciones, sirve, debido a su naturaleza obvia y externa, como una especie de tipo o expresión del resto, como base común, como un lazo reconocido y visible[79].

Shelley se percataba también del riesgo a que ese procedimiento exponía a su poesía:

> En el mundo humano una de las más comunes expresiones del amor es el comercio sexual, y al describir los efectos más profundos del amor abstracto el autor no pudo evitar el peligro de excitar algunas ideas conectadas con este modo de expresión, y se ha expuesto al peligro de despertar imágenes lúbricas o prohibidas[80].

4. "Prometeo desencadenado" de Shelley

Ninguno de los poemas largos de Shelley deja de ser pertinente a su tema de la necesidad humana de amor para cumplir lo que está incompleto y reintegrar lo que ha sido dividido, tanto en la psique individual como en el orden social; pero comentaré solamente su expresión más detallada y lograda de este tema, *Prometeo desencadenado.* Como Keats en su

Hiperión, exactamente contemporáneo, Shelley explora en este poema el problema del mal y del sufrimiento en los términos del mito clásico de la pérdida de la Edad de Oro cuando Saturno fue desplazado por Júpiter (véase II, iv, 32 ss.). Y como muchos de sus contemporáneos, Shelley fundió el mito pagano de una Edad de Oro perdida con el diseño bíblico de una caída, una redención y un retorno quiliástico a una felicidad perdida, y dio una prominencia especial a la figura bíblica correlativa del exilio, el regreso y las bodas de la prometida. En su Prefacio Shelley nos dice también que escogió al titán Prometeo como protagonista más bien que a Satán, «el héroe de *El paraíso perdido*», porque Prometeo tiene las virtudes heroicas de valentía y «oposición a la fuerza omnipotente» de Satán, pero sin los defectos morales que, en la «magnífica ficción» de Milton, engendran «en el espíritu una perniciosa casuística que nos conduce a cargar sus faltas con sus maldades, y a excusar las primeras porque las últimas exceden toda medida»[81]. *Prometeo desencadenado* puede mirarse pues, como *El preludio* y *El hogar en Grasmere* de Wordsworth, el *Milton* de Blake y el *Hiperión* de Keats, como una tentativa deliberada de un miltoniano romántico —en su Prefacio Shelley llama a su predecesor «el sagrado Milton»— de revisar la concepción imaginativa miltoniana de la naturaleza, la justificación y la mitigación de los males y agonías de la experiencia humana, gran visión pero ya inadecuada.

Muchos críticos del poema de Shelley afirman que Prometeo es una figura alegórica, pero están en desacuerdo en cuanto a lo que alegoriza. Earl Wasserman, por ejemplo, en una monografía reciente a menudo iluminadora, ha alegado que «Prometeo es la personificación del concepto de Shelley del Espíritu Único», tal como este concepto está representado en el sistema metafísico de Shelley, y que «el drama es la historia de la evolución del Espíritu Único hacia la perfección»[82]. Sin embargo, el propio Shelley afirma en su Prefacio que Prometeo «es, como si dijéramos, el tipo de la más alta perfección de la naturaleza moral e intelectual». El héroe de Shelley está pues estrechamente emparentado con el agente llamado «Hombre» o «Especie Humana» que es el protagonista del género popular del siglo XVIII de la historia universal —género que, en sus versiones francesas e inglesas, ocupaba un lugar prominente entre las lecturas favoritas de Shelley—. En la historia universal, «el Hombre» es el representante colectivo (en palabras de Shelley, «el tipo») de la vanguardia intelectual y moral entre los seres humanos, que se desarrolla a lo largo de la historia hacia su condición humana perfeccionada. En *Prometeo desencadenado* Shelley describe la historia universal del hombre en la forma dramática de agentes visualizables y de sus acciones, y representa el acceso del hombre a un paraíso terrestre no (según el cartabón usual del siglo XVIII) como el término de un progreso largo y gradual, sino (por una inversión del diseño bíblico de la historia) como una súbita y abrupta irrupción fuera de la miseria en la felicidad.

Dentro del marco de la ficción dramática de Shelley, Prometeo, como el Albion de Blake, es también el descendiente de una figura mítica familiar: el hombre único que un día fue entero ha caído en la división y procede a redimir su integridad perdida. A lo largo de la obra Shelley mantiene sin embargo la separación corporal de Prometeo y Asia, su complemento femenino dividido, de tal manera que su reunión no está representada como una reintegración del hombre primigenio, sino como unas nupcias culminantes. En su drama, además, Shelley distingue claramente entre sus *dramatis personae* propiamente dichas —Prometeo y las otras «Formas Gigantes» (como las llamaría Blake) que actúan a partir de la trama mítica— y el mundo que esos personajes y acciones míticos figuran: el mundo real de los hombres y mujeres ordinarios, que no se nos presentan directamente en la acción del poema dramático pero cuyas experiencias nos son transmitidas por el Espíritu de la Tierra y el Espíritu de la Hora en el tercer acto, y cuya alteración espiritual y acceso a un paraíso terrestre son correlativos de la conversación de Prometeo y su reunión con Asia.

Cuando empieza el drama, Prometeo ha caído ya en la desunión y el conflicto como consecuencia del error moral al sucumbir, en respuesta a la tiranía y la injusticia, a la pasión divisora del odio; el resultado es que Asia ha sido exiliada de él. Asia es la contrapartida del alma que, en su «Ensayo sobre el Amor», Shelley llama el «antitipo»[83]. En el drama está caracterizada como una figura de Afrodita que encarna la fuerza universalmente integradora y restauradora de la vida a la que Shelley llama «amor». «Vana toda esperanza salvo el amor; ¡y tú estás lejos, Asia!» En «ese lejano valle indio», como explica Pantea,

> Teatro de su triste exilio; áspero antaño
> Y desolado y gélido, igual que esta barranca;
> Pero inundado ahora de hermosas flores y de hierbas
> ... desde el éter
> De su presencia transfiguradora, que se disolvería
> Si no llega a mezclarse con la tuya*.
> (I, 808-809, 826-833)

Su separación ha dejado a Prometeo como remanente masculino que manifiesta la fuerza de la voluntad en las supremas virtudes viriles de la resistencia y el aguante, pero queda «sin ojos en el odio», Sansón aislado

* The scene of her sad exile; rugged once
And desolate and frozen, like this ravine;
But now invested with fair flowers and herbs
... from the aether
Of her transforming presence, which would fade
If it were mingled not with thine.

e inmovilizado, en un marco natural que se ha vuelto ajeno y sin vida para él:

> Clavado a la pared de esta montaña que desafía el águila,
> Negra, ventosa, muerta, desmedida; sin hierba,
> ni insecto, ni animal, ni forma ni sonido de la vida*.
>
> (I, 9-22)

A Prometeo se le representa como habiendo sido encadenado y torturado por Júpiter. Pronto nos enteramos, sin embargo, de que todo el poder de Júpiter ha sido investido en él por su víctima. La implicación es que Júpiter es la peor potencialidad de la propia humanidad —la corrupción del amor afiliativo en amor propio, con su concomitante codicia del dominio y de la tiranía— que ha sido proyectada por el espíritu del hombre en la fantasía de un dios-tirano cruel que vive despreocupado en su distante cielo. Pero si Júpiter es una pseudo-persona, no por ello deja de ser psicológicamente real y efectiva: «Yo di todo / Lo que él tiene; y a cambio me encadena aquí»** (I, 381-382). Además, varias sugerencias del texto nos invitan a considerar todas las *dramatis personae,* salvo una, como correlativos exteriorizados de las fuerzas, aspectos y actividades de la propia persona dividida y conflictiva de Prometeo, y a considerar incluso el marco natural cambiante como proyecciones de los estados mentales de Prometeo[84]. La única excepción clara es Demogorgon, la «poderosa oscuridad» y la forma informe (II, iv, 2-7) que es el principio o el poder que se encuentra detrás de todo el proceso. Esta razón última de las cosas no sólo se sitúa fuera del espíritu del hombre y de sus actividades, sino que se sitúa también, como Shelley insiste en asentar con escepticismo, irrecuperablemente fuera de los límites del conocimiento humano, por virtud del hecho de que excede los límites de la experiencia humana posible. En concordancia con ello, Demogorgon está simplemente postulado —como el «Poder a semejanza del Arve», cognitivamente inaccesible, del gran poema lírico de Shelley *Mont Blanc*— como el curso de los acontecimientos que es en sí mismo sin meta y sin moral, pero que cumple las consecuencias ineluctables de las decisiones o los actos de los hombres; si para bien o para mal, es cosa que depende de la condición de la voluntad humana que hace de los procesos neutros el instrumento de sus propios propósitos morales. Leído así, *Prometeo desencadenado,* como los poemas proféticos de Blake, es un psicodrama de la reintegración de la personalidad escindida gracias a esa aniquilación del egocentrismo que

---

* Nailed to this wall of eagle-baffling mountain,
Black, wintry, dead, unmeasured; without herb,
Insect, or beast, or shape or sound of life.

** I gave all / He has; and in return he chains me here.

convierte el odio divisor en amor afiliativo, en que la acción es igualmente pertinente para el espíritu de todos y cada uno de nosotros. Y en toda lectura válida del mito de Shelley es claro que el hombre es en último término el agente de su propia caída, el tirano de sí mismo, su propio vengador y su propio redentor potencial; según la descripción justa aunque desaprobatoria que ha dado N. H. Fairchild de las intenciones de Shelley, «el espíritu del hombre se libera de sus oscuros engaños sólo gracias al espíritu del hombre»[85].

La trama de *Prometeo desencadenado* no tiene precedente en la drástica asimetría de su construcción. Empieza no *in medias res* sino al final, pues la inversión ocurre en el soliloquio inicial, cuando Prometeo, disipada súbitamente su arrogancia después de su larga disciplina de sufrimiento, sustituye con un sentimiento unificador el sentimiento separador: piedad en lugar del odio. (Como dijo Blake, «Se han dividido por la Ira, deben quedar unidos / Por la Piedad... en el terror de aniquilarse solos»*[86].) Prometeo procede de inmediato a «evocar» [*recall*] —en el doble sentido de traer a la plena luz de la conciencia, y por eso mismo revocar— las implicaciones de la maldición que había conjurado sobre Júpiter, que sirve en el drama como emblema central de su falla moral. Estos pies, le grita a Júpiter, podrían pisotearte

> Si es que no desdeñaran tal esclavo postrado.
> ¡Desdén! ¡Oh, no! Te compadezco...
> Lo digo en el dolor
> Y no en el júbilo, pues ya no tengo odio,
> Pues que ya la miseria me hizo sabio. La maldición
> Sobre ti antaño exhalada la revisaría...
> Aunque he cambiado tanto que todo mal deseo
> Ha muerto adentro; aunque no haya memoria
> De lo que el odio es...**
>
> (I, 51-72)

---

* They have divided themselves by Wrath, they must be united by / Pity... in terrors of self annihilation.

** If they disdained not such a prostrate slave.
Disdain! Ah no! I pity thee...
I speak in grief,
Not exultation, for I hate no more,
As then ere misery made me wise. The curse
Once breathed on thee I would recall...
Though I am changed so that aught evil wish
Is dead within; although no memory be
Of what is hate...

Eso es todo lo que Prometeo puede hacer, mediante la inversión de su voluntad masculina sin más ayuda, salvo seguir manteniéndose indomable contra las persistentes exigencias de sumisión de Júpiter. Pero al sustituir el odio por la compasión, Prometeo, aunque sin saberlo, ha liberado a su complemento femenino, el pleno poder del amor, de su largo exilio.

A partir del final del primer acto, la trama consiste casi por entero en el viaje de Asia hacia su reunión con Prometeo. Ella y Pantea (su hermana y su otra persona menor, a través de la cual ha mantenido alguna relación con Prometeo en el exilio) obedecen al reiterativo «¡Seguid! ¡Seguid!» que expresa la dulce e irresistible compulsión puesta en marcha gracias al cambio de ánimo de Prometeo; ésta es la versión de Shelley de la nostalgia, en la Revelación, de la unión nupcial apocalíptica: «Y el Espíritu y la novia dicen, Venid. Y que quien oiga diga, Venid». El avance de Asia hacia la reunión es un viaje espiritual que, en consonancia con el gran tropo romántico, es específicamente un *Bildungsreise*, en el curso del cual adquiere el conocimiento esencial que la deja radicalmente cambiada. El cambio de Prometeo del odio a la piedad había sido impremeditado e instintivo, y antes de que su reforma pueda ser completa y estable, el principio implícito en ese acto moral debe presentarse como conocimiento consciente. Pero puesto que, por las condiciones de la historia que Shelley ha heredado, Prometeo debe permanecer fijo en su precipicio, la función del viaje autoeducativo se le atribuye a su *alter ego*, Asia. Obedeciendo a su compulsión interior, Asia desciende al inframundo de Demogorgon en las bases oscuras de la existencia y le plantea las preguntas últimas sobre el «porqué» de la manera en que son las cosas —la lógica de toda historia y experiencia humanas—. En la Inducción de *La caída de Hiperión* de Keats, cuando el poeta sube las escaleras, el despliegue de su toma de conciencia va saliendo de él gracias a la progresiva alteración de las acusaciones y comentarios de Moneta. El desarrollo de la visión de Asia se proyecta y dramatiza comparablemente en la forma de un coloquio; pues Demogorgon, que actúa simplemente como tiene que actuar sin saber por qué, responde a sus interrogantes con expresiones enigmáticas que no hacen sino estimularla a contestar a sus propias preguntas, al especificar como conocimiento lo que ella poseía ya como oscuro presentimiento.

En concordancia con esto, no es Demogorgon, sino Asia, quien nos cuenta la prehistoria del drama cuando, durante la Edad de Oro bajo Saturno, los hombres habían vivido en la felicidad, pero una felicidad de ignorancia, y después habían sufrido bajo la tiranía de Júpiter, pero habían sido liberados por Prometeo, que trajo a los hombres la ciencia, la cultura y las artes. Sin embargo, por este acto de benevolencia Prometeo cuelga de una roca encadenado y torturado, y el hombre civilizado se ha convertido en «La ruina de su propia voluntad, la burla de la tierra / El

desterrado, abandonado, solitario»*. En este punto Asia plantea la pregunta esencial para el viaje espiritual romántico, como para el antiguo viaje espiritual cristiano: *unde malum*? «¿Pero quién hace llover / El mal, la plaga inmitigable?»**. Para el empirismo escéptico de Shelley, esta pregunta rebasa los límites de la experiencia humana posible. Demogorgon no sabe la respuesta, ni tampoco Asia, ni puede saberla hombre alguno, pues, como dice Demogorgon, «la verdad profunda es sin imágenes». Sólo puede darle el conocimiento que ella tiene ya, por debajo del nivel de la conciencia distinta; pero ese conocimiento resulta ser todo lo que necesitamos saber: que al «Sino, al Tiempo, a la Ocasión, al Azar y al Cambio... / Está sujeto todo salvo el eterno Amor»***. A lo cual replica Asia:

> Lo mismo pregunté yo antes, y mi corazón
> Dio la respuesta que tú has dado; y de tales verdades
> Cada uno ha de ser para sí mismo oráculo****.
>
> (II, iv. 32-123)

El viaje educativo de Asia, como el de Wordsworth en *El preludio*, termina pues en la lección de que el amor es lo primero y principal, como única solución accesible al problema del bien y el mal de nuestro estado mortal. En el instante en que Asia hace este descubrimiento, Demogorgon se vuelve capaz de contestar a la única pregunta a la que puede dar una respuesta decisiva y sin ambigüedad, y eso con un simple gesto: «¿Cuando habrá de llegar la hora destinada?» «¡Mira!» Pues la hora destinada ha llegado en ese instante.

Reanudando su viaje de regreso hacia Prometeo en el carro guiado por el Espíritu de la Hora, Asia describe en un gran pasaje lírico el viaje interior correlativo en el que su alma, como una nave encantada, avanza hacia arriba y atrás a través de la edad, la madurez, la juventud, la infancia, y «A través de la Muerte y Nacimiento, hacia un día más divino: / Un paraíso de emparradas bóvedas»***** (II, v. 72-110). Ese morir espiritual para renacer se equipara, en el nivel mítico, con su cambio exterior visible para volver a convertirse en la forma prístina que había manifestado cuando se había alzado en forma de Afrodita del mar mientras «el amor...

---

* The wreck of his own will, the scorn of earth / The outcast, the abandoned, the alone.

** But who rains down / Evil, the immedicable plague?

*** [to] Fate, Time, Occasion, Chance, and Change... / All things are subject but eternal Love.

**** So much I asked before, and my heart gave
The response thou hast given; and of such truths
Each to itself must be the oracle.

***** Through Death and Birth, to a diviner day; / A paradise of vaulted bowers.

llenando el mundo vivo / De ti brotaba»*; su transfiguración corresponde a la de Prometeo que vuelve a su forma primigenia en el momento en que, suspendido en el acantilado, había rechazado su odio (II, i. 56 ss.). Demogorgon precipita a Júpiter al «oscuro vacío» (III, ii. 10); es decir, la proyección del odio aislador y dominante del hombre regresa a su estado original de potencialidad de la psique humana, desde donde volverá a consolidarse y a emerger si el hombre deja de sostener su integridad gracias a la fuerza cohesiva del amor. La condición de una humanidad reintegrada queda señalada por la reunión de Prometeo y Asia, que es exactamente simultánea con la aniquilación de Júpiter. La interpretación que da Mary Shelley de ese acontecimiento es demasiado exclusiva para ser adecuada, pero hace resaltar el paralelismo entre la conclusión del mito de Shelley y la figura de las nupcias culminantes en Wordsworth y otros escritores románticos. Asia, dice la señora Shelley, en algunas interpretaciones mitológicas era

> lo mismo que Venus y que la Naturaleza. Cuando el benefactor de la humanidad queda liberado, la Naturaleza recobra la belleza de su estado original, y se une a su esposo, emblema de la raza humana, en una unión perfecta y feliz[87].

Esta reunión marital coincide con el sonido que produce en la caracola el Espíritu de la Hora (versión shelleyana de la trompeta final en el Libro de la Revelación), ante el que «Todas las cosas... abandonan su naturaleza mala» y el hombre, habiéndose convertido en lo que siempre pudo ser, «hizo la tierra como cielo» e «igual, sin clase, sin tribu y sin nación», toma residencia en su paraíso cumplido. A diferencia del Valle de Grasmere —«contrapartida terrenal», en Wordsworth, del cielo, cuyos habitantes difieren «poco del Hombre de otros lugares» en su culpa y su sufrimiento—, el estado del que Shelley tiene la visión es un estado en el que el hombre estará «libre de culpa o dolor... pues su voluntad los hizo y los sufrió». Pero como el de Wordsworth, el paraíso de Shelley es un paraíso de esta tierra, en el que el hombre sigue estando inescapablemente condicionado por la pasión y por «el azar, la muerte y la mutabilidad»; de otro modo no sería un hombre terrestre sino una idea desencarnada en un cielo platónico: esas condiciones mortales son

> Los zuecos de algo que si no, podría
> Cernirse por encima
> De la más alada estrella del cielo no escalado,
> Vaguedad encumbrada en la intensidad hueca**.
>
> (III, iv. 54-204)

* love... filling the living world, / Burst from thee...

** The clogs of that which else might oversoar
The loftiest star of unascended heaven,
Pinnacled dim in the intense inane.

Shelley añadió a *Prometeo desencadenado* un cuarto acto en la forma tradicional de un *masque* nupcial. El acto constituye un inmenso epitalamio en el que los elementos del espíritu humano y del cosmos exterior celebran el triunfo del amor y participan con el canto, la danza y la mímica ritual en la unión de Prometeo y Asia que tiene lugar detrás del escenario. La palabra temática es «¡Uníos!» y este concepto se pone en práctica en el fantástico pero bello episodio del cortejo y la unión amorosa entre la tierra masculina y la luna femenina —tal vez adaptación shelleyana de las bodas alquímicas entre los contrarios masculino y femenino (simbólicamente representados como sol y luna, y también como rey y reina) que consuma la búsqueda hermética del principio que transmutará todos los elementos en oro y a toda la humanidad en la edad de oro—. Mantenida en su curso circular por el abrazo de la tierra, la luna fría y estéril estalla de vida y fertilidad restauradas, del mismo modo que la energía realzada de la tierra se manifiesta en una intensificación de sus fuerzas electromagnéticas y su calor y luz irradiados, atributos que en la física espiritual de Shelley son correlatos materiales de las fuerzas atractivas y dadoras de vida del amor universal. Esos episodios dramáticos son meramente emblemáticos, sin embargo, de la unión primaria, en la que todos los hombres se asimilan por el amor en una humanidad unitaria. Ese cumplimiento Shelley lo describe en una declaración que es su equivalente metafórico del mito de la reintegración del Hombre Universal:

> ¡Oh, el Hombre, no los hombres! Cadena de enlazado pensamiento
> De amor y de poder que no han de dividirse...
> El Hombre, alma armoniosa de innumerables almas,
> Cuya naturaleza es su propio control divino,
> Donde todo hacia todo fluye, cual los ríos al mar*.
>
> (IV, 394-402)

5. Carlyle y sus contemporáneos

Los escritos sucesivos de Thomas Carlyle marcan las etapas por las que pasa en Inglaterra la preocupación por la enajenación y la comunidad desde la época romántica hasta la victoriana. Su ensayo «Characteristics» [Características] (1831), que aborda la mayoría de los tópicos principales de su obra madura, se apoya sobre todo en puntos de vista alemanes sobre

---

* Man, oh, not men! A chain of linkèd thought,
Of love and might to be divided not...
Man, one harmonious soul of many a soul,
Whose nature is its own divine control,
Where all things flow to all, as rivers to the sea.

la historia cultural, especialmente tal como están representados en los escritos de Schiller, cuya vida había publicado Carlyle en 1825. La felicidad y la salud física primitivas del hombre consistían en su unidad instintual consigo mismo; la «conciencia», debido a que abre una división entre la persona cognoscente y sus objetos fragmentados y entre la persona pensante y sus actividades, es equiparable al mal y a la enfermedad; y la sustitución de la «inconciencia» por esos modos de autoconciencia, en las primeras etapas de la filosofía y de la ciencia, es la verdad histórica encarnada en la fábula de la pérdida del paraíso por Adán:

> El comienzo de la Indagación es la Enfermedad: toda Ciencia... es y sigue siendo nada más que División, Desmembramiento y curación parcial del daño. Así, como está escrito desde antiguo, el Árbol del Conocimiento brota de una raíz de mal y da frutos de bien y de mal. Si Adán se hubiera quedado en el Paraíso, no habría habido ni Anatomía ni Metafísica... La memoria de aquel primer estado de Libertad y de Inconciencia paradisiaca se ha diludio en un sueño poético ideal. Estamos aquí demasiado conscientes de muchas cosas[88].

La unidad interior del hombre es también un prerrequisito de la comunidad social. Sólo la etapa primitiva de la sociedad humana, consiguientemente, «fue lo que podemos llamar *whole* [sana, entera], en los dos sentidos de la palabra. El hombre individual era en sí mismo un todo o unión completa; y podía combinarse con sus semejantes como miembro vivo de un todo más grande» (p. 15). La edad moderna, por desgracia, ha ido hacia el extremo mismo de la división, pues «nunca desde el principio del Tiempo hubo... una Sociedad tan intensamente consciente de sí misma» (pp. 18-19). Carlyle hace eco a la afirmación de Schiller de que la cultura que infligió esa herida debe curarla, y como su predecesor sugiere que la caída del hombre fue una feliz división que llevará a un bien mayor. ¿No es «el síntoma de la universal enfermedad, no obstante, también el síntoma y el único medio de la restauración y de la cura? ¿El esfuerzo de la Naturaleza, ejerciendo su fuerza curativa para echar fuera los impedimentos extraños, y volver a ser Una, convertirse en un todo?». «La Especulación metafísica, aunque un mal necesario, es la precursora de mucho bien» (pp. 32, 40).

Carlyle entretejió ese tema de la unidad perdida y recobrada en el diseño de la sección biográfica de su obra contemporánea *Sartor Resartus*. Teufelsdroeckh es un niño expósito, entregado por un «misterioso extraño» a la pareja de buenos viejos, los Futterals. Cuando en su juventud es rechazado por su amada Blumine en favor de un matrimonio más ventajoso, «¡levanta calladamente su *Pilgerstab* (Cayado de Peregrino)... y comienza su perambulación y circunambulación del Globo terráqueo!» La peregrinación circular de Teufelsdroeckh sirve desde ese momento de metáfora sostenida del crecimiento del espíritu del filósofo: en «sus locos Peregrinajes y su general disolución en la Discontinuidad sin meta», como

dice Carlyle, «su naturaleza espiritual es no obstante progresiva, y va creciendo»[89]. Sus dolorosas errancias se comparan recurrentemente con las de los habituales pecadores perseguidos por la culpa. «Así le es necesario, con el temple del antiguo Caín, o del moderno Judío Errante —sólo que el no se siente culpable y tan sólo sufre las penas de la culpa— ir y venir serpenteando con premura sin meta»[90]. Los vagabundos aparentemente sin meta son sin embargo, en su profunda verdad espiritual, una peregrinación en busca del padre y el hogar desconocidos del expósito.

> Siempre, en mi desaliento y mi soledad, la Fantasía se ha vuelto, llena de añoranza *(sehnsuchtsvoll)*, hacia ese Padre desconocido, que acaso lejos de mí, acaso cerca, en todo caso invisible, podría haberme tomado contra su pecho paternal, para que estuviera protegido allí de muchas penas.
>
> (p. 85)

El aparente desorden de la biografía de Teufelsdroeckh está pues estructurado sobre el modelo romántico familiar del viaje educativo autoformador, que avanza a través de la división, el exilio y la soledad hacia la meta de un hogar recobrado y una relación familiar restaurada.

En una etapa temprana de sus errancias, Teufelsdroeckh es el tipo mismo del poeta romántico que vuela «en la selvatiquez de la Naturaleza; como si en su seno materno buscara la curación». Escala una montaña y experimenta una revelación wordsworthiana (y hölderliniana) de la comunidad con el paisaje femenino y maternal.

> Nunca hasta aquella hora había conocido él a la Naturaleza, que era Una, que era su Madre y divina... Sintió como si la Muerte y la vida fueran una sola cosa, como si la Tierra no estuviera muerta, como si el Espíritu de la Tierra tuviera su trono en aquel esplendor, y su propio espíritu estuviera manteniendo comunión con él.

Pero en *Sartor* esta experiencia de la vida única es prematura e inestable: irrumpe Blumine en «una alegre calesa», en luna de miel con Herr Towgood y rompe el estado de ánimo, dejándole «solo, detrás de ellos, en la Noche» (pp. 149-151). Su «peregrinación mundial» de la vida lleva después a Teufelsdroeckh, como había llevado a Wordsworth (y al protagonista de Hegel en la *Fenomenología*) a través del escenario del racionalismo y el análisis del siglo XVIII, que conduce a una crisis en la que se encuentra triplemente dividido: dentro de sí mismo, respecto de los demás hombres y de la naturaleza. La presentación que hace Carlyle de este estado de espíritu es una descripción clásica de la enajenación social y cósmica. «Es todo él un sombrío Desierto, ese mundo suyo antaño hermoso; donde se escuchan... los gritos de hombres desesperados, llenos de odio... A tales extremos lo ha llevado el espíritu de la Indagación». Era

una débil unidad en medio de una amenazadora Infinitud... Muros invisibles pero impenetrables, como de Encantamiento, me separaban de todo lo viviente... Era en un extraño aislamiento donde vivía yo entonces... En medio de sus calles y reuniones atestadas yo caminaba solitario... Para mí el Universo estaba todo vacío de Vida, de Propósito, de Voluntad, incluso de Hostilidad: era una sola máquina de vapor enorme, muerta, inconmensurable.

(pp. 161, 163-164)

«El No Imperecedero había dicho: "Mira, tú estás sin padre, excluido".» Pero súbitamente llega la ruptura, la «fecha de mi Nuevo Nacimiento Espiritual», un renacimiento que señala su trasposición del umbral de la madurez; «tal vez directamente tras eso empecé a ser un Hombre». Esa transición está señalada por un giro en su «peregrinar» que cambia su preocupación exclusiva consigo mismo hacia el «NO-YO en busca de alimento más sano». Y sólo cuando su egocentrismo ha quedado radicalmente borrado es capaz, en el estado de madurez llamado «El Imperecedero Sí», de alcanzar la meta de la búsqueda de toda su vida. «El primer Acto moral preliminar, la Aniquilación de la Propia persona *(Selbst-tödtung)*, había quedado felizmente cumplido; y los ojos de mi espíritu estaban ahora sin venda» (pp. 167-170, 186). Lo que se le revela es el reconocimiento de que el hogar estaba donde había estado todo el tiempo sin que él lo supiera. La separadora preocupación con uno mismo ha cedido el lugar al amor afiliativo, y el mundo muerto y ajeno vuelve a la vida como su habitación natural, donde (en un eco secular de la descripción de la Nueva Jerusalem en la Revelación) él vive como miembro de la familia de la raza humana:

Ah, como la voz de la madre para su niñito extraviado lleno de azoramiento... llegó ese Evangelio. El Universo no está muerto ni es demoniaco, osario de espectros; ¡sino divino y de mi Padre!

Con otros ojos también podía yo mirar ahora a mis semejantes: con un Amor infinito, con una Piedad infinita... ¡Oh Hermano mío, Hermano mío, por qué no podré cobijarte en mi pecho, y enjugar todas las lágrimas de tus ojos!... La pobre Tierra, con sus pobres alegrías, era ahora mi Madre necesitada, no mi cruel Madrastra; el Hombre... se había hecho más querido para mí; y hasta por sus sufrimientos y sus pecados lo llamaba ahora por primera vez Hermano[91].

Una década más tarde, en *Past and Present* [Pasado y presente] (1843), Carlyle aplicaba las categorías generales románticas de la enajenación y la reintegración al diagnóstico específico de la condición humana en una economía industrial y del *laissez-faire*. Ya desde 1767 Adam Ferguson, paisano de Carlyle, había prevenido que en un «estado comercial... el hombre se encuentra a veces como un ser desligado y solitario»[92]. Carlyle

asimila esa vislumbre económica en su temprano paradigma de la unidad perdida y la unidad por reconquistar. En la infraestructura conceptual de *Past and Present* el bien más alto es la integridad, que depende del poder del amor, y el mal esencial es la división y el aislamiento, que son efectuados por una desviación del amor al «Egoísmo». «Nuestro sistema presente de mammonismo individual y de Gobierno mediante el Laissez-faire» es un sistema donde los hombres, vivos sólo a medias, viven en la separación de un mundo que se ha vuelto un otro sin vida, y en la separación también de los otros seres humanos dentro de un orden social en que «el pago al contado es... el único nexo del hombre con el hombre». Pero hay una condición unitiva de relación familiar con sus semejantes y con el mundo circundante que el hombre poseyó antaño y que, por medio de una reforma que es a la vez psicológica, moral y económica, puede recobrar, y sin sacrificio del adelanto industrial.

> El amor de los hombres no puede compararse con un pago al contado; y sin amor los hombres no pueden soportar estar juntos... ¡Vuestras galantes huestes de guerra y huestes de trabajo, como hicieron las otras... deben quedar y quedarán... unidas con vosotros en una verdadera hermandad, filialidad, por lazos bien diferentes y más profundos que los del sueldo diario temporal!... El aislamiento es la suma total del desamparo para el hombre. Estar separado, quedar solo: ¡tener un mundo ajeno, no nuestro mundo; todo él un campo hostil para nosotros; no un hogar en absoluto, de corazones y rostros que son nuestros, y nosotros suyos! Es el encantamiento más aterrador; demasiado verazmente obra del Malo. No tener ni superior, ni inferior, ni igual, humanamente unidos a nosotros. Sin padre, sin hijo, sin hermano. El hombre no conoce destino más triste[93].

La queja victoriana, «solo, solo, del todo, del todo solo», no es menos prominente en el solipsismo sensacionalista de Pater y el humanismo cultural de Arnold que en el corporativismo económico de Carlyle. La experiencia, dice Pater en la Conclusión de *The Renaissance* [El Renacimiento], «está rodeada para cada uno de nosotros de esa espesa muralla de la personalidad que no ha traspasado nunca ninguna voz real», y cada impresión «es la impresión del individuo en su aislamiento, cada espíritu mantiene como un prisionero solitario su propio sueño de un mundo». Para Matthew Arnold la vida moderna es una «extraña enfermedad» con «su prisa enfermiza, sus metas divididas», y sin ningún lugar para que los hombres levanten sus tiendas salvo los «pobres fragmentos de un mundo roto». La figura reiterativa de Arnold para referirse al hombre moderno es la de un viajero desorientado que no tiene puerto, «todavía inclinado a hacer algún puerto no sabe dónde», o la de un viajero sin casa,

Errante entre dos mundos, muerto uno,
Incapaz de nacer el otro,
Sin sitio aún donde apoyar mi frente*.

Del modo más insoportable, «Los millones mortales vivimos *solitarios*»**. Alguna vez fuimos todos piezas del continente, pero ha sido despedazado y cada hombre se ha vuelto una isla.

¡Porque sienten que un día sin duda alguna fuimos
Partes de un continente único!...

¡Un Dios, un Dios regía su separación!
Y quiso entre sus playas ser
El sin sonda, el salobre, el apartado mar***[94].

6. Cuatro versiones del retorno circular: Marx, Nietzsche, Eliot, Lawrence

Somos pues en nuestra época los herederos de una tradición muy antigua y en expansión —pagana y cristiana, mítica y metafísica, religiosa y secular— que dice que el sino del hombre es estar fragmentado y separado, pero obsesionado en su exilio y su soledad por el presentimiento de una condición perdida de integridad y de comunidad. El héroe enajenado, o el antihéroe enajenado, en un universo inhumano y un orden social desintegrado; el espíritu inválido y desheredado en busca de un padre o madre y hogar espirituales; la *Angst* de la conciencia solitaria y separada de sí misma en su búsqueda débilmente esperanzada, o desesperada, o absurdamente persistente de la conexión, la comunidad o incluso la comunicación: estos temas, predominantes en nuestra literatura desde la primera guerra mundial, se han vuelto obsesivos en los filósofos, poetas, novelistas y dramaturgos de las dos o tres últimas décadas.

Las viejas imágenes y patrones estructurales sobreviven, así como los conceptos. Para concluir esta sección, citaré pasajes de cuatro escritores para indicar lo persistente y divulgada que es la visión de la vida y la

* Wandering between two worlds, one dead,
The other powerless to be born,
With nowhere yet to rest my head.

** We mortal millions live *alone*.

*** For surely once, they feel, we were
Parts of a single continent!...

A God, a God their severance ruled!
And bade betwixt their shores to be
The unplumb'd, salt, estranging sea.

historia que he descrito, pero también cuán extraordinariamente diversas son sus aplicaciones, que van desde un regreso a la ortodoxia cristiana hasta algunas formas seculares de consecuencias sociales y políticas explosivas.

Para Karl Marx el curso de la historia ha sido un movimiento inevitable desde una etapa prehistórica de comunismo primitivo a través de etapas progresivas, determinadas por los modos cambiantes de producción, de la división y el conflicto de clases. Este movimiento terminará (después de que la penúltima etapa del capitalismo haya cumplido su destino en la revolución total) en un retorno al comunismo, pero en una forma madura que preservará los valores productivos alcanzados durante las etapas intermedias de desarrollo. El diseño abstracto (aunque no la insistencia «material» en los medios de producción) es el movimiento espiral romántico, y específicamente hegeliano, de la historia, impulsado por una dialéctica inmanente, pero con esta diferencia: Marx regresa a la versión bíblica de la culminación de la historia, en la que la etapa final se inaugurará abruptamente, y la violencia apocalíptica es la precondición inescapable del advenimiento de las últimas y mejores cosas[95].

Los tempranos *Manuscritos económicos y filosóficos* de 1844 de Marx revelan la matriz de ideas de las que se desarrolló su teoría social de madurez. Estos documentos se habían compuesto sólo un año después que *Past and Present* de Carlyle, y el traslapo de Marx y Carlyle indica lo general de la divulgación, en aquella época, del concepto de la fragmentación y aislamiento de los hombres en la sociedad moderna[96]. En los *Manuscritos* la perspectiva de Marx sobre el hombre y la historia es primordialmente moral, no económica, y su ideal para la humanidad encarna los valores esenciales del humanismo romántico. El movimiento de la historia va hacia la realización del más alto bien del hombre individual, y ese bien Marx lo define, de manera muy parecida como lo había definido Schiller, como la autorrealización creadora del «hombre entero», que gracias a «la completa *emancipación* de todas las cualidades y sentidos humanos», ha alcanzado «toda la plenitud de su ser» y vive como parte integrante de una comunidad donde el amor, sustituyendo al «egoísmo» adquisitivo y a los lazos puramente monetarios entre individuos, se ha vuelto la forma natural de relación[97]. El mal radical no es la propiedad privada ni el capitalismo como tal; para Marx, como para otros pensadores de esa tradición, el mal es esencialmente la separación, la división del hombre y de la sociedad integrales en partes centradas en sí mismas, aisladas y hostiles. La enfermedad fundamental del capitalismo, cualesquiera que sean sus ganancias productivas, es que conduce a una enajenación y apartamiento *(Entäusserung y Entfremdung)* crecientes y de múltiples dimensiones como consecuencia inescapable y omnipresente de su modo de producción. Pues ser plenamente humano es trabajar, y trabajar es transformar las cosas naturales («el cuerpo inorgánico del hombre») en

cosas humanas, y de este modo, por extensión psicológica, humanizar la totalidad de la naturaleza e integrar la naturaleza material con la naturaleza humana. En el capitalismo, sin embargo, los hombres trabajadores sobreviven únicamente haciendo un trabajo productivo especializado en una condición de servidumbre bajo otros hombres. El resultado es que el hombre moderno se ha vuelto enajenado del producto de su trabajo que, puesto que es un objeto hecho por compulsión para otra persona, se ha convertido para él en «un objeto ajeno que le domina»; y gracias a una inevitable difusión de actitudes desde el objeto fabricado hasta el universo objetivo entero, todo el «mundo exterior sensorial» de los «objetos naturales» se ha transformado en «un mundo ajeno y hostil». El hombre siente también que «el acto mismo de producción» es «algo ajeno y que no le pertenece», de tal manera que cuando está «en el trabajo se siente sin hogar» y enajenado «de sí mismo, de su propia función activa, de la actividad de su vida». Y paralelamente a su enajenación de la naturaleza y de sí mismo, el hombre queda también «enajenado de los otros hombres», con los que está en relación o bien de objeto a objeto, o bien de siervo a amo[98]. Inversamente, el comunismo, incluso en su forma «cruda», dice Marx, «es ya consciente de ser la reintegración del hombre, su vuelta a sí mismo, la supresión de la autoenajenación del hombre».

He aquí la descripción que da Marx, en su período proto-marxista, del estado comunista perfeccionado, como aquella etapa culminante de reintegración humana y social en la que se producirá la total «abolición de la *propiedad privada,* de la *autoenajenación humana*»:

> Por consiguiente, es el retorno del hombre mismo como ser *social,* es decir, realmente humano, retorno completo y consciente que asimila toda la riqueza del desarrollo anterior. El comunismo como naturalismo plenamente desarrollado es humanismo, y como humanismo plenamente desarrollado es naturalismo. Es la resolución *definitiva* del antagonismo entre el hombre y la naturaleza, y entre el hombre y el hombre... Es la solución del enigma de la historia y sabe que es esa solución...
>
> La significación *humana* de la naturaleza sólo existe para el hombre *social,* porque en este caso es la naturaleza un *lazo* con los otros *hombres...* Sólo entonces es la naturaleza la *base* de su propia experiencia *humana* y un elemento vital de la realidad humana. La existencia *natural* del hombre se ha convertido aquí en su existencia *humana* y la *sociedad* es la unión cumplida del hombre con la naturaleza, la verdadera resurrección de la naturaleza, el naturalismo realizado del hombre y el humanismo realizado de la naturaleza[99].

Esta voz es la voz de Marx, pero el propósito y el vocabulario mismo de este naturalismo humanista lo hemos escuchado a menudo en lo que antecede: la expectación de un estado futuro que es «la solución del

enigma de la historia» porque sirve como teodicea secular, justificando los sufrimientos de la historia humana por la felicidad de su final terrestre; la concepción de ese fin como un «retorno» al comienzo, pero en un nivel más alto que ha transformado en conocimiento «consciente», y por ende preservado, los valores alcanzados durante todas las etapas precedentes; y la visión de esa etapa final como una etapa en la que cada hombre, que ha estado fragmentado, ha vuelto a ser un todo, se ha reunido con los otros hombres y se ha reunido también con una naturaleza que ya no es cosa muerta y ajena sino que ha renacido y ha asumido una forma amistosa por ser humana.

La consonancia-en-la-diferencia de los puntos de vista de Marx con los de sus predecesores románticos se hace más clara aún si colocamos sus dos últimas frases junto a unas declaraciones que había escrito Coleridge alrededor de veinticinco años antes. El arte, dice Coleridge, es «la mediadora y reconciliadora entre la naturaleza y el hombre... Es, por consiguiente, el poder de humanizar la naturaleza... [Es] la unión y reconciliación de lo que es naturaleza con lo que es exclusivamente humano»[100]. La diferencia consiste en que el papel reconciliador e integrador que, de diferentes maneras, Schiller, Schelling, Hegel, Coleridge, Wordsworth y Blake habían asignado a la obra imaginativa del artista, Marx la extiende hasta incluir todo el trabajo de las manos del hombre —es decir, a condición de que ese trabajo se realice en el ambiente social de la libre empresa comunitaria.

En *El nacimiento de la tragedia,* (1872), Friedrich Nietzsche expresa su desprecio por el punto de vista marxiano —la «glorificación optimista del hombre como tal» en la que «los movimientos socialistas contemporáneos» basan sus «perspectivas paradisiacas»—. Reafirma en cambio la convicción romántica de «que el arte es la tarea más alta y la actividad metafísica propia de su vida»[101]. El proceso histórico del arte ejemplifica el interjuego de una polaridad, los principios apolíneo y dionisiaco; y más patentemente aún que en sus predecesores románticos, Nietzsche funda la dialéctica de los contrarios generadores en el prototipo de la oposición y conflicto sexuales y la unión procreadora:

> El desarrollo continuo del arte está ligado a la dualidad *apolínea* y *dionisiaca*: así como la procreación depende de la dualidad de los sexos, comprendiendo una perpetua lucha con periódicas reconciliaciones sólo casuales... Estas dos tendencias distintas... al fin, por un milagro metafísico de la voluntad helénica... aparecen apareadas una con otra, y gracias y a ese apareamiento generan finalmente el producto artístico, dionisiaco y apolíneo por igual, de la tragedia ática.

La «misteriosa unión» y la «gloriosa consumación en ese hijo» de los dos principios hostiles, declara Nietzsche, constituye la teología inmanente,

«la *meta final* de [el] desarrollo y proceso» del arte helénico (pp. 167-168, 189).

La dualidad apolínea-dionisiaca de Nietzsche, en último análisis, se reduce a la distinción entre la multiplicidad dividida y la unidad primordial. Pues Apolo representa el *principium individuationis* del mundo fenoménico de los sentidos y la mera apariencia, mientras que Dionisos representa la «misteriosa Unidad Primordial» que es el «sustrato misterioso», la «cosa-en-sí de cada fenómeno». En concordancia con esto, la oposición entre estos dos principios es correlativa del conflicto dentro del hombre entre el deseo de sostener su individualidad dividida y el impulso a regresar a la vida única que es su sustrato (pp. 171-174, 178, 185, 271-272). Nietzsche considera el drama trágico como una re-presentación del mito de Dionisos, e interpreta el mito dionisiaco sobre el modelo del mito cósmico del Hombre Universal cuyo desmembramiento constituyó el mal primigenio y efectuó la creación del mundo de los seres individuales, y cuya inminente resurrección en la unidad señalará la consumación de todas las cosas. El protagonista individual del drama trágico, dice, es únicamente el tipo del verdadero héroe, y ese héroe es siempre

> el Dionisos sufriente de los misterios, el dios que experimenta en sí mismo las agonías de la individualización, del que unos mitos maravillosos nos dicen que siendo muchacho fue despedazado por los Titanes y que ha sido adorado en ese estado como Sagreus: con lo cual se sugiere que ese desmembramiento, el *sufrimiento* propiamente dionisiaco, es como una transformación en aire, agua, tierra y fuego, que hemos de mirar por consiguiente el estado de individualización como el origen y primera causa de todo sufrimiento, como algo objetable en sí mismo.

La esperanza en «un nuevo nacimiento de Dionisos», o sea, en «el fin de la individualización», es lo único que «lanza un rayo de alegría sobre los rasgos de un mundo rajado y despedazado en individuos»; y la «doctrina de misterio de la tragedia» es «el conocimiento fundamental de la unicidad de todo lo existente, la concepción de la individualización como la causa primigenia del mal, y del arte como la gozosa esperanza de que los lazos de la individualización pueden romperse en el augurio de una unicidad restaurada» (pp. 230-231).

Nietzsche cita los puntos de vista de Schiller sobre la autodivisión del hombre y la función reintegradora del arte con no menos frecuencia que a Schopenhauer, su inmediato predecesor en la metafísica. Pero Nietzsche es un crítico de los mitos arquetípicos, y en este único aspecto su teoría del arte está más cerca por sus líneas generales de Shelley y Blake que de Schiller. En la verdadera tragedia griega, dice, «Dionisos no cesa ni un momento de ser el héroe trágico», pues todos los protagonistas trágicos no son «sino máscaras de ese héroe original» (p. 229). Y el poeta al crear la tragedia, los actores al representarla y el público al observarla, pierden

todos ellos sus identidades propias en una participación en la síntesis dionisiaca-apolínea de una «disolución del individuo y su unificación con la experiencia primordial» que es al mismo tiempo una «redención» del individuo «en apariencia» (p. 216; véanse también 279, 321-322). Pero es la embriaguez dionisiaca la que está en el corazón del misterio de la reintegración, ese estado último —no, como en Marx, un estado social, sino un estado psíquico— en que el hombre queda reunido en una «comunidad más alta», no sólo con los demás hombres, sino también con la naturaleza enajenada, a la que (una vez más según la figura que nos es familiar) regresa como Hijo Pródigo:

> Bajo el encanto de lo dionisiaco no sólo se reafirma la unión entre el hombre y el hombre, sino que la naturaleza, que se ha vuelto enajenada [*entfremdete*], hostil o subyugada, celebra una vez más su reconciliación con su hijo pródigo, el hombre... Ahora el esclavo es libre; ahora todas las tercas barreras hostiles que la necesidad, el capricho o la «moda desvergonzada» han levantado entre el hombre y el hombre son derribadas. Ahora, con el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo unido, reconciliado, fundido con su vecino, sino hecho uno con él... En la canción y en la danza el hombre se expresa como miembro de una comunidad más alta.
>
> (pp. 172-173; véase también p. 208)

Aún después de un cuarto de siglo, los *Cuatro cuartetos* de Eliot no han perdido su estatuto como impresionante poema «moderno»; sin embargo, el despliegue de sus meditaciones ejecuta simplemente variaciones sobre el diseño y los motivos de unas representaciones románticas del progreso educativo del poeta. Las meditaciones se abren, en *Burnt Norton*, con un ruido de pasos que

> resuenan en la memoria
> Allá en aquel pasaje en que no entramos
> Hacia la puerta que no abrimos nunca
> Que da a la rosaleda*.

Como en *El preludio* de Wordsworth se expresa el «tiempo pasado», bajo el modo de una doble conciencia, tal como irrumpe en la conciencia madura del poeta en el «tiempo presente»[102]. La rosaleda se asocia con niños que ríen y pájaros que cantan, y la insistente solicitación es la de seguir, seguir,

---

* echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden.

Por la primera puerta,
A nuestro primer mundo, ¿seguiremos
El engaño del zorzal? A nuestro primer mundo*[103]

—el mundo del jardín de paz, de inocencia y de jovialidad de nuestra infancia individual y genérica, antes del comienzo de la conciencia dividida e infeliz del adulto y del hombre caído—. El resto de los *Cuatro cuartetos* es la exploración de la múltiple significación de esa imagen obsesiva, figurada como búsqueda espiritual, por tierra y mar y subterráneamente, del jardín perdido pero no olvidado.

El segundo movimiento de *Burnt Norton* revela que esa búsqueda es también la de una reconciliación de los contrarios divididos y en guerra que constituyen el mundo del movimiento en el tiempo. Estos contrarios están representados (como lo indican el epígrafe y varias alusiones) de acuerdo con la visión de una unidad que queda dividida por la lucha, pero también está sostenida por la lucha, que fue expresada por Heráclito, ancestro de la metafísica de la polaridad. El ajo y los zafiros se meclan en el lodo; «bajo inveteradas cicatrices» un alambre vibrante «reconcilia guerras olvidadas»; la lucha del «perro y del jabalí» queda «reconciliada entre las estrellas»; y en la unión de los contrarios «en el punto inmóvil del mundo en rotación» encontramos un mundo nuevo, que no es otro que el viejo mundo plenamente entendido:

a la vez un mundo nuevo
Y el viejo vuelto explícito, entendido
En lo completo de su éxtasis parcial,
Resolución de su parcial horror**.

El quinto movimiento del primer cuarteto, como el movimiento correspondiente en los tres últimos cuartetos, trata del arte del propio poeta, y revela que la búsqueda espiritual del poeta coincide con la escritura del poema mismo, que es la búsqueda aparentemente sin esperanza de lograr, en un medio temporal y mudable, el perpetuo movimiento-en-la-quietud de «la forma, el patrón» que es la obra de arte en su perfección. El poema entero, en su constitución como en su asunto, es pues la búsqueda de esa condición en la que los contrarios en conflicto de la experiencia temporal se reconcilian en una experiencia intemporal, de la que tenemos un

* Through the first gate,
Into our first world, shall we follow
The deception of the thrush? Into our first world...

** both a new world
And the old made explicit, understood
In the completion of its partial ecstasy,
The resolution of its partial horror.

presentimiento en las recurrencias del jardín desaparecido pero eternamente presente, cuando

> Se levanta la risa oculta
> De los niños en el follaje
> Pronto ya, aquí, ahora, siempre...*

«En mi comienzo está mi fin»: el verso inicial de *East Coker*, el segundo cuarteto, revela que la peregrinación del poeta es una peregrinación circular. Y el origen que es su destino, como se nos dirá pronto, es el hogar. «El hogar es de donde partimos» —en el viaje a la vez literal y figurativo del poeta, pues en East Coker, adonde el poeta ha regresado ahora, está el hogar ancestral de la familia Eliot—. Más patentemente aún que en sus predecesores en la estirpe de los *Bildungsreise* poéticos, *East Coker* manifiesta el diseño que describe (según la imagen de Coleridge para referirse a la forma perfecta de un poema, es una «serpiente con la Cola en la Boca»), pues termina declarando lo que ha realizado, en una frase que reitera, con los elementos invertidos, la frase con que empezó: «En mi fin está mi comienzo».

Pero también en gran escala «el camino hacia adelante es el camino hacia atrás» (p. 134), de tal manera que la estructura de los *Cuartetos* en su totalidad pone también en práctica su declaración. El poema final, *Little Gidding*, especifica la definitiva «purificación del motivo», la liberación del hombre del divisorio y adquisitivo centramiento en sí mismo que tiene lugar en la comunidad de un amor que (como había dicho Wordsworth del «amor más intelectual» en el que «empezamos y terminamos») es más que meramente humano; y este triunfo moral coincide con el necesario distanciamiento del artista respecto de las cosas mundanas. La «liberación» respecto del «apego a la propia persona y a las cosas y las personas», dice Eliot, reside en un amor que «no es menos amor sino extensión / Del amor más allá del deseo»**. Entonces «todo estará bien», y todos los hombres que, como el inglés en las guerras civiles, estuvieron una vez «unidos en la lucha que los separaba», estarán «plegados en un solo partido» [o «fiesta»: *party*] (pp. 142-143). En la presentación inicial de la rosaleda en *Burnt Norton* se había dicho que «Lo que pudo haber sido y lo que fue / Apuntan hacia un fin, que está siempre presente»***. Ese fin es a la vez el fin redentor del hombre, el fin del viaje espiritual del poeta

* There rises the hidden laughter
Of children in the foliage
Quick now, here, now, always...

** not less of love but expanding / Of love beyond desire.

*** What might have been and what has been / Point to one end, which is always present.

en el regreso al hogar, y simplemente el fin del poema. Como dice Eliot en el movimiento final,

> Al final empezamos. Cada frase
> Y oración que es correcta (donde cada palabra está en su casa)...
> Cada frase y cada oración es un fin y un comienzo,
> Cada poema un epitafio*[104].

De acuerdo con esto, ese último movimiento del último cuarteto se vuelve, en el círculo de su evolución, hacia la rosaleda del comienzo del primer cuarteto; sin embargo, el jardín es reconocido ahora por primera vez como el hogar y la simplicidad primera de la que al comienzo el poeta se había extraviado. Pero el reconocimiento de lo que siempre estuvo allí ha sido ganado ahora triplemente: por el viaje de la vida del poeta, por su rememoración de esa vida en esa exploración meditativa de su significación y por el acto imaginativo de la composición misma del poema.

> No cejaremos en la exploración
> Y el fin de toda nuestra exploración
> Será llegar allá donde empezamos
> Y por primera vez conocer el lugar.
> Por la desconocida, recordada puerta...
> La voz de la cascada oculta
> Y los niños en el manzano
> No conocidos por no ser buscados
> Pero escuchados, semiescuchados, en la quietud...
> Pronto ya, aquí, ahora, siempre
> --Condición de completa sencillez
> (De costo no menor que todo)
> Y todo estará bien**.

(p. 145)

---

* The end is where we start from. And every phrase
And sentence that is right (where every word is at home)...
Every phrase and every sentence is an end and a beginning,
Every poem an epitaph.

** We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.
Through the unknown, remembered gate...
The voice of the hidden waterfall
And the children in the apple-tree
Not known, because not looked for
But heard, half-heard, in the stillness...
Quick now, here, now, always—
A condition of complete simplicity

«Lo último que queda por descubrir de la tierra», observa Eliot, «Es aquello que fue el comienzo»* (p. 145). Esta figura, como sabemos, era ya el mismísimo lugar común para cuando Kleist escribía en 1810: «Ahora el paraíso está cerrado con cerrojo y el ángel está detrás de nosotros. Tenemos que viajar alrededor del mundo y ver si acaso está abierto de nuevo en algún sitio por el lado de allá». Y sin embargo la de Eliot es una versión notablemente inventiva del género y de los *topoi* del viaje circular del poeta a través de su pasado recordado, que termina en el reconocimiento del jardín y del hogar donde había comenzado, se narra en el modo de la doble conciencia, se preocupa de lo que es permanente en el tiempo fugaz, incorpora la discusión de su propia poética y (al regresar al final a su comienzo) implica el proceso de su propia composición. La diferencia evidente es por supuesto que la versión de Eliot del género romántico del progreso autoformativo del artista es también una gran inversión de su prototipo cristiano, la *peregrinatio vitae* agustiniana[105]. De ahí que en el movimiento final sobre su propia arte poética en *Little Gidding*, cuando el poeta descubre y reconoce su llamado —«Con el arrastre de este Amor y la voz de este Llamado»— la palabra (con un juego alusivo del llamado del pájaro a seguirlo en la rosaleda) reúna el sentido derivado de la vocación del artista con su significado religioso original. Y la simplicidad de la reconciliación total en el jardín de nuestro primer mundo, condición vislumbrada como «señas y adivinaciones en una epifanía del «momento que entra y sale del tiempo», gira en torno al único acontecimiento del tiempo», que significa para Eliot (como había significado para Wordsworth el paisaje bajo el Paso del Simplón) la coincidencia de todas las oposiciones:

La seña adivinada a medias, el don a medias entendido,
No es otro que la Encarnación.
Aquí la imposible unión
De esferas de existencia es actual,
Aquí el pasado y el futuro
Son conquistados, son reconciliados**.

(p. 136)

(Costing not less than everything)
And all shall be well.

(p. 145)

* The last of earth left to discover / Is that which was the beginning.

** The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation.
Here the impossible union
Of spheres of existence is actual,
Here the past and future
Are conquered, and reconciled.

(p. 136)

Mi último ejemplo del retorno circular es la declaración de un reciente poeta-profeta, D. H. Lawrence, y tomo esa declaración de su libro *Apocalipsis.* Concluimos así este excursus a partir de la figura de las bodas entre el espíritu y la naturaleza en Wordsworth con un comentario sobre la fuente primaria de la figura, el propio Libro de la Revelación.

«Nosotros y el cosmos», anuncia Lawrence, «somos una sola cosa. El cosmos es un vasto cuerpo viviente, del que seguimos siendo parte... Ahora bien, todo esto es *literalmente* verdadero, como sabían los hombres en el gran pasado, y como lo sabrán de nuevo»[106]. Lawrence encuentra este patrón circular de la historia —que opone a nuestra moderna «idea del tiempo como una continuidad en una eterna línea recta»— en los restos paganos que, según su alegato, se descubren tras las numerosas distorsiones impuestas por los redactores judíos y cristianos del texto original del Libro de la Revelación:

> El viejo método del Apocalipsis consiste en presentar la imagen, hacer un mundo, y luego de repente apartarse de ese mundo en un ciclo de tiempo y movimiento y acontecimiento, un *epos*; y después volver de nuevo a un mundo no del todo como el original, sino en otro nivel.
>
> (pp. 87-88)

La fábula bíblica de la caída del hombre significa una verdad histórica, la caída del hombre fuera de su unidad original con el todo universal; y ese acontecimiento tuvo lugar en los albores del conocimiento divisor y la autoconciencia del hombre. «Sólo cuando el individuo empezó a sentirse separado, sólo cuando cayó en la conciencia de sí mismo, y por ende en el apartamiento; sólo cuando, mitológicamente, comió del Árbol del Conocimiento en lugar de comer del Árbol de la Vida, y se supo *aparte* y separado, fue cuando surgió la concepción de un Dios para intervenir entre el hombre y el cosmos» (p. 160). Los gajes de tal separación son la muerte de las partes componentes, en un proceso que alcanzó una crisis después de la Reforma, cuando los protestantes y los hombres de ciencia «sustituyeron el universo no-vital de las fuerzas y el orden mecánico... y la larga, lenta muerte del ser humano comenzó» (p. 48). Los hombres modernos, democráticos, económicos, no son pues sino «seres *fragmentarios*» en una sociedad que mantiene su unidad principalmente gracias a una relación pecuniaria, cuyas inevitables fallas en sus tentativas de realización individual los hacen «envidiosos, quejumbrosos, despectivos». La raíz de nuestros males civilizados consiste en nuestro desesperado aferrarnos al principio de la propia persona, que frustra el principio redentor de la integración que Lawrence, como su predecesores románticos, llama «amor». «El individuo *no puede amar*», puesto que «rendirse enteramente al amor» —ya sea como *eros* o como *caritas*— «sería ser absorbido, lo cual es la muerte del individuo». «*No podemos soportar la conexión.* Esa es nuestra

enfermedad». Pero tampoco podemos escapar a nuestra insuprimible añoranza de una resurrección que será un regreso a la unidad total con nosotros mismos, con los otros hombres y con el mundo natural.

> Lo que el hombre quiere más apasionadamente es su entereza viva y en su unísono vivo... Deberíamos danzar de arrobo de que podamos estar vivos y en la carne, y ser parte del cosmos vivo y encarnado. Soy parte del sol como mi ojo es parte de mí. Que soy parte de la tierra mis pies lo saben perfectamente, y mi sangre es parte del mar. Mi alma sabe que soy parte de la raza humana...
>
> Lo que queremos es destruir nuestras conexiones falsas, inorgánicas, especialmente las que se relacionan con el dinero, y restablecer las conexiones orgánicas vivas, con el cosmos, el sol y la tierra, con la humanidad y la nación y la familia. Empieza por el sol y el resto vendrá lenta, lentamente.
>
> (pp. 190, 196-200)

Lo que Lawrence ha hecho, en su retórica única y obsesionante, es revisar el reto escritural de la caída y el apocalipsis, como lo había hecho Blake antes que él, aceptando, como una verdad literal de la imaginación, el mito de la división catastrófica del Hombre Primigenio que un día incorporaba, y volverá a incorporar, el cielo y la tierra y el dios y el hombre —un mito del que la metafísica, la psicología, la estética, la economía y la sociología de la enajenación han sido una derivación elaborada pero, teniendo en cuenta la historia humana, bastante reciente.

[1] *The Ages of the World,* trad. ingl. de Bolman, p. 91.

[2] Introducción a las *Canciones de experiencia;* Jerusalem, 15, 5-9. Todas mis citas del texto de Blake son de *The Poetry and Prose of William Blake,* ed. de David V. Erdman & Harold Bloom (New York, 1965); en algunas ocasiones he alterado la puntuación de Blake para facilitar la comprensión.

[3] Schelling, *Philosophie der Kunst, Sämtliche Werke,* parte I, vol. V, p. 446; Blake, *Jerusalem,* 10, 20.

[4] Al doctor Trusler, 23 de agosto de 1799; *The Poetry and Prose,* p. 676.

[5] [*The Laocoön*], *ibid.*, p. 271.

[6] Dirigiéndose a «los judíos» en su *Jerusalem,* lámina 27, Blake apunta al aspecto de la verdad del Adam Kadmon de la Cábala: «Tenéis una tradición de que el Hombre contenía antiguamente en sus poderosos miembros todas las cosas del Cielo y de la Tierra; la recibisteis de los druidas... Albion era el padre de los druidas».

[7] *The Four Zoas,* VII [A], 87, vv. 33-34.

[8] *A Vision of the Last Judgement, The Poetry and Prose,* p. 545. Los, como dice Blake en *Jerusalem,* 95, 18-20, incluso en su forma caída como «Espectro Urthonas», había «conservado la Divina Visión en tiempos de sinsabor».

[9] *The Four Zoas,* VIII, 110, vv. 6-7, 26-27; IX, 122, vv. 16-18; 132, vv. 23-28.

[10] *Fearful Symmetry* (Princeton, 1947), p. 386.

[11] Por ej., en *The Four Zoas,* I, 5, vv. 8-12.

[12] *Jerusalem,* 17, 33-44.

[13] *Milton,* 30, 1-14; Sobre el «Beulah» de Blake, véase Harold Bloom, *Blake's Apocalypse* (New York, 1963), pp. 341-347.

[14] *Fearful Symmetry,* p. 91.

[15] *The Four Zoas,* IX, 139, vv. 4-10.

[16] Véase cap. I, secc. 1.

[17] *Jerusalem,* 29-30.

[18] Por ej., *Jerusalem,* 32, 28-29; 39, 38-40.

[19] *Ibid.*, 99, 1-5. Antes en el poema (34, 46-48) Blake había interrumpido la narración para exclamar, cuando él mismo contempló repentinamente «la Visión de Albion»:

> for Cities
> Are Men, fathers of multitudes, and Rivers & Mountains
> Are also Men; everything is Human, mighty! sublime!

[Pues las Ciudades / Son Hombres, padres de multitudes, y los Ríos y las Montañas / Son también Hombres; todo es Humano, ¡poderoso!, ¡sublime!]

[20] A H. F. Cary, 6 de febrero de 1818; *Collected Letters,* IV, 833-834. En cuanto a la evaluación de Coleridge de los poemas e ilustraciones individuales de las *Canciones de inocencia y experiencia,* véase su carta a C. A. Tulk, 12 de febrero de 1818, *ibid.*, pp. 836-838.

[21] *Religious Musings,* en *The Complete Poetical Works,* ed. de E. H. Coleridge (2 vols., Oxford, 1912), I, 108-125, vv. 226-248.

[22] *Ibid.*, vv. 66-67 (variante), 215-218.

[23] A John Thelwall, 14 de octubre de 1797, *Collected Letters,* I, 349. Como dice el Hiperión de Hölderlin: «Wo finden wir das Eine, das uns Ruhe giebt, Ruhe?», *Sämtliche Werke,* III, 164.

[24] *Anima poetae,* ed. de E. H. Coleridge (Boston, 1895), p. 156; *The Friend,* ed. de Rooke, I, 494, 520; y *The Statesman's Manual,* Apéndice D, en *Lay Sermons* (London, 1852), p. 105. «El extraño natural de su ojo negativo» es cita de Coleridge de su propio poema «Limbo», en *Complete Poetical Works,* I, 429-430. «Convertirse en una Estrella fija

sin alma», dice Coleridge, «sin recibir ningún rayo ni influencia en mi Ser», es «una Soledad que me hace temblar tanto que no puedo ni siquiera atribuirla a la Naturaleza Divina». *Inquiring Spirit,* ed. de Kathleen Coburn (London, 1951), p. 34.

[25] *The Friend,* III, 263.

[26] «On Poesy or Art», en *Biographia Literaria,* II, 262.

[27] *The Theory of Life,* ed. de Seth B. Watson (London, 1848), pp. 50-52. Véase también *The Friend,* I, 94, nota, donde Coleridge atribuye la primera formulación de la «Ley universal de Polaridad» a Heráclito y asigna su desarrollo en «el fundamento tanto de la Lógica como de la Física y de la Metafísica» a Giordano Bruno.

[28] Apéndice B, *The Statesman's Manual,* en *Lay Sermons,* pp. 94-95.

[29] *Biographia Literaria,* I, 183-185, 196-198, 202; II, 12.

[30] Apéndice B, *The Statesman's Manual,* en *Lay Sermons,* p. 64.

[31] *Collected Letters,* IV, 575; y véase, por ej. *Biographia literaria,* I, 183-185.

[32] *The Friend,* I, 508-509.

[33] «On Poesy of Art», en *Biographia Literaria,* II, 253, 258. El ensayo de Coleridge se basa, aunque elaborándolas mucho y dándoles forma, en ideas del escrito de Schelling «Sobre la relación de las artes formativas con la naturaleza».

[34] Apéndice B, *The Statesman's Manual,* en *Lay Sermons,* pp. 75-76, 77-78.

[35] *The Philosophical Lectures,* ed. de Kathleen Coburn (New York, 1949), p. 358; y véase *Collected Letters,* IV, 769.

[36] *The Friend,* III, 263.

[37] *Biographia Literaria,* I, 202.

[38] William Hazlitt, «The Drama: XI» (dic. de 1820), en *The Complete Works,* ed. de P. P. Howe (London, 1933), XVIII, 371. Sobre el uso que hace Coleridge de la serpiente como símbolo, véase J. B. Beer, *Coleridge the Visionary* (New York, 1962), pp. 74-76.

[39] A Joseph Cottle, 7 de marzo de 1815; *Collected Letters,* IV, 545.

[40] *Ibid.*

[41] Hay un estrecho paralelismo en el *Empédocles* de Hölderlin donde el filósofo, habiendo expresado su adecuación a vivir para sí, independientemente de la naturaleza y de los dioses de la naturaleza, sufre a fondo el aislamiento que ha escogido orgullosamente: «Weh! einsam! einsam! einsam!» Hölderlin, *Sämtliche Werke,* IV, parte I, p. 103.

[42] Sobre el papel de Coleridge en el desarrollo de esta forma lírica y sus relaciones con su filosofía de la reconciliación del sujeto y el objeto, véase M. H. Abrams, «Structure and Style in the Greater Romantic Lyric», en *From Sensibility to Romanticism,* ed. de F. W. Hilles & Harold Bloom (New York, 1965).

[43] *The Philosophical Lectures,* p. 179.

[44] En cuanto a la circulación neoplatónica de y hacia el alma que «une su final a su comienzo», de tal modo que «el movimiento es uno y continuo», véase, p. ej., Proclo, *Elements of Theology,* ed. de Dodds, props. 33, 199, 206. El propio Coleridge, en su ensayo *On the Principles of Genial Criticism,* indicó la pertinencia de la filosofía de Plotino para su propia presentación del espíritu y la naturaleza divididos y reunificados, en *Dejection: An Ode.* Comentando su teoría de la belleza como «la reducción de lo múltiple a uno», Coleridge cita una larga sección de una versión manuscrita de su Oda (entre otras cosas, «Veo, no siento, lo bellos que son», así como el pasaje sobre la «Alegría... que desposa a la Naturaleza con nosotros»), a fin de observar la pertinencia de un pasaje que cita de las *Enéadas,* I, vi, 3. En él Plotino caracteriza la belleza como una percepción que unifica los fragmentos de un mundo exterior despedazado y los hace así concordantes, amistosos y asimilables al espíritu:

> Así sucede con la facultad perceptiva: discerniendo en ciertos objetos la Forma Ideal que ha unido y controlado a la materia informe... reúne en una unidad lo que sigue siendo fragmentario, lo ase y lo lleva dentro, ya no como una cosa hecha de partes, y lo presenta al Principio Ideal como algo concordante y congruente, un amigo natural.

(En *Biographia Literaria,* II, 239-241. He dado la traducción de Stephen Mackenna del pasaje que Coleridge cita en griego [de cuya versión se ha traducido al español].)

45 *The Correspondence of Henry Crabb Robinson with the Wordsworth Circle,* ed. de Edith J. Morley (2 vols., Oxford, 1927), I, 401.

46 *El preludio,* II, 220-226, 395-434, y Ms. RV, p. 525.

47 Variante de *The Ruined Cottage, Poetical Works,* V, 402. Wordsworth reelaboró parte de este pasaje en *La excursión,* IV, 957 ss.

48 John Jones, *The Egotistical Sublime,* cap. II.

49 *Poetical Works,* V, 338.

50 *Ibid.,* p. 2.

51 «The Contrarieties: Wordsworth's Dualistic Imagery», *PMLA,* LXIX (1954), 1181.

52 *The Prelude,* XI, 393-396. En un pasaje digno de notarse Wordsworth describe cómo él, el hombre, incompleto en sí mismo, es perfeccionado por conjunción con sus contrapoderes femeninos: *The Prelude,* XIII, 200-210. Aquí Wordsworth al parecer expresa en metáfora la unión con el contrario femenino que Novalis, Blake y Shelley expresan en forma de mito.

53 Wordsworth describió así su *Preludio* a Isabella Fenwick; véase su nota sobre *There Was a Boy.* A mis anteriores paralelismos entre *El preludio* de Wordsworth y *A la recherche du temps perdu* es pertinente añadir aquí la observación de Harry Levin sobre la magdalena que evoca la totalidad de la vida pasada de Marcel: «Proust no nos deja olvidar que el nombre y la forma de ese pequeño pan dulce pueden rastrearse hasta las conchas que los peregrinos llevan en sus sombreros como insignias de su vocación. No nos equivoquemos; estamos en el inicio de una peregrinación religiosa». *The Gates of Horn* (New York, 1966), p. 390.

54 *The Orphic Voice: Poetry and Natural History* (New Haven, 1960), pp. 338-339. Sobre la utilización en Wordsworth del viaje como metáfora estructural en *El preludio,* véase también, p. ej., R. A. Foakes, *The Romantic Assertion* (London, 1958), cap. IV y Georg Roppen & Richard Sommer, *Strangers and Pilgrims* (Oslo, 1964), parte II, cap. 1.

55 *The Prelude,* XII, 156; en este contexto Wordsworth describe el duradero «poder sobre mi imaginación» de los caminos solitarios y los viandantes que los transitan.

56 *Ibid.,* XI, 43-44; X, 239-242; XIII, 270-271.

57 *Ibid.,* XI, 48-56; véase también I, 35-38.

58 *Ibid.* (1850), IX, 1-22; v. también la variante, pp. 314-315, y la nota al pie, p. 584.

59 Como lo señala De Selincourt *(Wordsworth's Poetical Works,* V, 365), el libro inicial de *El recluso* «es de hecho una continuación de su autobiografía poética desde el lugar en que la dejó *El preludio*». Ese lugar, como hemos visto, es también el lugar de donde partió *El preludio.*

60 *Home at Grasmere, Wordsworth's Poetical Works,* V, 313-314, vv. 1-59.

61 *Ibid.,* vv. 60 ss., variante Ms., pp. 315-316.

62 *Ibid.,* vv. 103-109. Todavía en un poema de 1811 Wordsworth pone en paralelo su «Partida del Valle de Grasmere» con la de un habitante de «las llanuras del Elisio» o del «Paraíso celestial», a quien puede complacerle ausentarse de la felicidad el tiempo suficiente para hacer un viaje redondo a un reino inferior.

> O pleasant transit, Grasmere! to resign
> Such happy fields, abodes so calm as thine...
> Ne'er can the way be irksome or forlorn
> That winds into itself for sweet return.

[¡Oh placentero tránsito, Grasmere!, renunciar / A tan dichosos campos, residencias tan tranquilas como las tuyas... / No puede ser nunca fastidioso o abandonado el camino / Que se dobla sobre sí mismo para el dulce retorno.] (*Poetical Works,* III, 64).

63 Hegel, *Phänomenologie,* pp. 347, 376; Coleridge, *Religious Musings,* vv. 146-149; Wordsworth, *The Prelude,* II, 448-457; Shelley, *Prometheus Unbound,* I, 625-628.

[64] Anders Nygren, *Agape and Eros*, trad. ingl. de Philip Watson (London, 1953), pp. 574, 578. El uso de «amor» para designar la fuerza cohesiva y unificadora es tan viejo como la filosofía presocrática. Empédocles, por ejemplo, describía las cosas como «en un momento reuniéndose todas, por medio del Amor, en una, en otro alejándose cada una de la otra por medio de la Lucha». Kirk & Raven, *The Presocratic Philosophers*, pp. 326-327.

[65] Erigena, *De divisione naturae*, I, lxxiv. «Amor» siguió siendo el nombre de la fuerza integradora general en la filosofía oculta. En cuanto al papel del «Amour» en Boehme, por ejemplo, véase Alexandre Koyré, *La Philosophie de Jacob Boehme*, pp. 139-142.

[66] «Essay on Love», *Shelley's Prose*, ed. de David Lee Clark (Albuquerque, 1954), p. 170.

[67] Hegel, «Love», *Early Theological Writings*, pp. 304-305; y véase Schiller, «Liebe», en *Philosophische Briefe*, *Sämtliche Werke*, ed. de Güntter & Witkowski, XVII, 198 ss.

[68] *Milton and Wordsworth* (New York & Cambridge, 1937), p. 176.

[69] Versión de 1802, en *Literary Criticism of William Wordsworth*, ed. de Zall, p. 52.

[70] Juan Luis Vives, *On Education*, trad. ingl. de Foster Watson (Cambridge, 1913), p. 28. Debo este pasaje a la señora Caroline Bloomfield.

[71] Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, p. 542. En cuanto a mis referencias a Plotino, Boehme, Winstanley y Schelling, véase más arriba, cap. III, seccs. 1 y 2 y cap. IV, secc. 2.

[72] *Jerusalem*, 5, 21; *The Four Zoas*, IX, 133, vv. 22-25; *Jerusalem*, 96, 14-21. Gerrard Winstanley había dicho que el Adán caído en cada hombre es el «poder egoísta» o «amor propio», pero que «la ley de amor que brota de cada criatura es el Cristo en nosotros». *Works*, ed. de Sabine, pp. 157, 174-175.

[73] *Religious Musings*, vv. 148-156. Véase también *The Statesman's Manual* de Coleridge, en *Lay Sermons*, pp. 95-96.

[74] *The Revolt of Islam*, VIII, xxii; *Prometheus Unbound*, III, iv, 134-136; *The Defence of Poetry*, en *Shelley's Prose*, ed. de D. L. Clark, pp. 293, 277, 282-283.

[75] *Endymion*, I, 777-811. Véase también la carta a John Taylor, 30 de enero de 1818, donde Keats dice de este pasaje sobre la ascensión desde el yo hasta el amor sin egoísmo: «El haber escrito yo ese Argumento será quizá entre todo lo que he hecho lo que más ha de servirme».

[76] Schelling, *Sämtliche Werke*, parte I, vol. VII, p. 62; Wordsworth, *To My Sister*. En una versión de *The Ruined Cottage* (*Poetical works*, V, 382) Wordsworth describía

> the pure joy of love,
> By sound diffused, or by the breathing air...
> Or flowing from the universal face
> Of earth and sky.

[La pura alegría del amor, / Por el sonido difundida, o por el aliento del aire... / O fluyendo del rostro universal / de la tierra y el cielo.]

[77] Ronald Peacock, *Hölderlin* (London, 1938), p. 46.

[78] En cuanto a ejemplos de las figuras eróticas de las relaciones universales en Novalis, véase más arriba, cap. IV, secc. 4.

[79] «On the Manners of the Ancient Greeks», *Shelley's Prose*, p. 220.

[80] Según la cita de un Ms. Bodleian hecha por Earl Wasserman, *Shelley's «Prometheus Unbound»* (Baltimore, 1965), p. 90, n.

[81] *Shelley's Prose*, p. 327.

[82] *Shelley's «Prometheus Unbound»*, pp. 195, 30-31.

[83] *Shelley's Prose*, p. 170.

[84] Véase el penetrante comentario de Harold Bloom sobre el Prometeo dividido en *The Visionary Company*, pp. 298 ss. Wasserman en *Shelley's «Prometheus Unbound»* sugiere también que varios personajes y acontecimientos de los dramas son «la exteriorización simbólica de actos y fuerzas mentales»; véase, p. ej., pp. 2-3.

[85] *Religious Trends in English Poetry* (4 vols., New York, 1939-1957), III, 350.

[86] *Jerusalem,* VII, 57-61.

[87] *Complete Poetical Works of P. B. Shelley,* ed. de Thomas Hutchinson (London, 1939), p. 272.

[88] *The Works of Thomas Carlyle,* XXVIII, 2-3.

[89] *Sartor Resartus,* ed. de C. F. Harrold, pp. 81, 147, 157-158.

[90] *Ibid.*, p. 156. Sobre el motivo del Judío Errante, véase G. B. Tennyson, *Sartor Called Resartus* (Princeton, 1965), pp. 201-212.

[91] *Ibid.*, pp. 188-189. En Revelación 21:3 es Dios quien «enjugará todas las lágrimas de sus ojos; y no habrá más muerte» ni «más dolor». En una sección posterior de *Sartor* llamada «filamentos orgánicos», las metáforas de Carlyle reflejan patentemente el mito del Hombre Primordial: «Sí, de veras, si la Naturaleza es una, y un todo viviente indivisible, mucho más lo es la Humanidad, la Imagen que refleja y crea a la Naturaleza, sin la cual la Naturaleza no existiría»; fluyen corrientes vivas palpables «en esa maravillosa Humanidad Individual...» (pp. 246-247). Un interesante ejemplo norteamericano de la forma circular es *The Marble Faun* de Hawthorne (1860). Véase Cushing Strout, «Hawthorne's International Novel», *Nineteenth Century Fiction,* XXIV (1969), 169-181. Strout analiza la obra como una novela de autoformación, cuya estructura imita su tema: un movimiento espiral desde el hogar y la inocencia hasta la disciplina del exilio y la experiencia del mal, y luego el retorno al hogar.

[92] *An Essay on the History of Civil Society,* p. 19; véase más arriba, cap. IV, secc. 1.

[93] *Past and Present, The Works of Thomas Carlyle* (Centenary Edition), X, 257, 186, 272-274.

[94] Arnold, *The Scholar Gypsy, Obermann Once More, A Summer Night, Stanzas from the Grand Chartreuse, To Marguerite—Continued.* La referencia a *Obermann Once More* de Arnold (escribió otro poema, así como un ensayo, sobre el *Obermann* de Senancour) da ocasión de mencionar ese temprano ejemplo de la tradición, nativa de Francia, del aislamiento existencial, el asco y el sentido de *le néant.* Senancour escribió *Obermann,* una quasi-autobiografía epistolar, en 1804. Un pasaje pertinente:

> Estoy solo... Aquí estoy en el mundo, errante, solitario en medio de la multitud que nada significa para mí; como un hombre atacado de una antigua sordera... En medio del ruido del mundo oye un silencio universal; en medio de un mundo de seres vivos, él es un ausentista.

Véase Robert M. Adams, *Nil* (New York, 1966), pp. 23-24.

[95] Sin embargo en *La fenomenología del espíritu* (la obra de Hegel que más influyó en el pensamiento de Marx), la «absoluta libertad y terror» que es «meramente la furia de destrucción» (la etapa del espíritu en desenvolvimiento que se manifiesta históricamente en la era de la Revolución francesa que precede a su culminación como «conocimiento absoluto») es obviamente la versión conceptual de Hegel del *dies irae* de la «representación en imágenes» del apocalipsis bíblico. Véase *Phänomenologie,* ed. de Hoffmeister, pp. 414-422.

[96] Por ejemplo, el socialista francés Pierre-Joseph Proudhon, en un libro publicado en 1846 que muestra la influencia a la vez del pensamiento alemán y de las teorías sociales de Saint-Simon, describía «el antagonismo de la sociedad... el estado de separación, de aislamiento, de hostilidad contra sus semejantes en que ha vivido el hombre hasta la época presente; en una palabra, esa enajenación de su corazón». Su remedio para esa fragmentación individual y social es el amor: «Cuando el hombre, reconciliado consigo mismo, deje de mirar a su vecino y a la naturaleza como fuerzas hostiles, sólo entonces amará... Entonces el amor [se convertirá] de hecho y sin división en la ley de la humanidad». *Système des contradictions économiques,* ed. de Roger Picard (2 vols., Paris, 1923), I, 367-368.

[97] *Economic and Philosophical Manuscripts* de 1844, trad. ingl. de T. B. Bottomore, en Erich Fromm, *Marx's Concept of Man* (New York, 1961), pp. 131-132, 135. En cuanto a

la relación amorosa en Marx, véase pp. 126-127, 168. «La relación del hombre con la mujer», dice, «es la relación *más natural* entre un ser humano y otro», y su carácter cualitativo en cualquier tiempo revela hasta qué punto «el hombre se ha convertido en... un *ser-especie,* un *ser humano*», y «en su existencia individual al mismo tiempo en un ser social».

[98] *Ibid.*, pp. 98-105.

[99] *Ibid.*, pp. 127, 129. La traducción del mito del hombre fragmentado y reunificado (asimilada al diseño bíblico de la historia) en términos económicos, y específicamente comunistas, se remonta por lo menos hasta Gerrard Winstanley, el filósofo religioso de la pequeña sociedad de los Diggers durante las guerras civiles inglesas. Cuando «el hombre empezó a caer lejos de su Hacedor», dice Winstanley, «buscó el contentamiento en las creaturas y los objetos exteriores», que entonces «cayeron lejos de él», con el resultado de que todo se volvió «egoísta». Esta maldición de la persona o «codicia» *(covetousness)* fue «el iniciador del interés particular» o propiedad privada, con los hombres «comprando y vendiendo la tierra de una mano particular a otra, diciendo, *Esto es mío,* manteniendo esta propiedad particular mediante una ley de gobierno de su propia hechura». El resultado de esta división de la propiedad comunal en propiedad privada fue que la libertad universal quedó destruida y la creación entera cayó «bajo la maldición de la servidumbre, la tristeza y las lágrimas». Pero la fuerza redentora del amor universal en el hombre está ya a punto de restaurar la tierra a «un común tesoro como lo fue al principio... haciendo de la tierra un almacén, y haciendo que todo hombre o mujer viva en la ley de la Rectitud y la paz como miembros de una sola casa». Y esta etapa culminante de la vida comunal del hombre en una igualdad familiar de trabajo y posesiones cumplirá la profecía de la Revelación de «un nuevo cielo y una nueva tierra, donde habita la rectitud». *The New Law of Righteousness* (1649), *Works,* ed. de Sabine, pp. 156, 158-159, 184.

[100] Coleridge, «On Poesy or Art», *Biographia Literaria,* II, 253-255. También para Hegel el arte ayuda al espíritu a reconocer y volver a poseer su propia personalidad enajenada. Por ej., en *Vorlesungen über die Aesthetik, Sämtliche Werke,* ed. de Glockner, XII, 34: Las obras de arte son «un extrañamiento» [*Entfremdung*] de pensamientos y conceptos «en lo sensual», y en tales obras el espíritu muestra su poder «de reconocerse a sí mismo una vez más en su exteriorización en la sensación y lo sensual, de captarse a sí mismo en su otro, en el hecho de que transforma lo enajenado en pensamiento y así conduce de nuevo hacia sí mismo».

[101] *The Birth of Tragedy,* trad. ingl. de Clifton Fadiman, en *The Philosophy of Nietzsche* (The Modern Library, New York), pp. 296-297, 166.

[102] Como dijo Robert D. Wagner, el acontecimiento es consignado «desde dos puntos de vista», la visión simple del niño y «la visión sobreimpuesta del poeta para quien la experiencia se ha convertido en una memoria modificada por la "reflexión madura"». «The Meaning of Eliot's Rose Garden», *PMLA,* LXIX (1954), 24; véase también Leonard Unger, «T. S. Eliot's Rose Garden», en *T. S. Eliot: A Selected Critique,* ed. de Unger (New York, 1948), pp. 374-394.

[103] En T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays* (New York, 1952), pp. 117-118.

[104] *Ibid.*, p. 145. Compárese con el análisis de Agustín en las *Confesiones,* XI, xxviii, del papel modificador de la expectativa y la memoria, y el juego en evolución del pasado, el presente y el futuro en el proceso de recitar un salmo; y su declaración de que «es lo mismo para la vida entera del hombre... y lo mismo para la historia entera de la raza humana».

[105] La reciente autobiografía de Bede Griffith, *The Golden String* (1954), p. 15, al representar el viaje espiritual de su vida, se remite al tipo principal de Agustín para el retorno circular, la parábola del Hijo Pródigo: «Cada paso adelante es un retorno al comienzo, y no lo conoceremos de veras tal como es hasta que hayamos retornado al comienzo y aprendido a conocerlo a la vez como el comienzo y como el fin del viaje.

Todos, como el Hijo Pródigo, estamos buscando nuestra casa, esperando escuchar la voz del Padre».

[106] D. H. Lawrence, *Apocalypse* (New York, 1932), p. 45. Frank Kermode comenta la estructura, los episodios y la imaginería apocalípticos de las novelas del propio Lawrence en «Lawrence and the Apocalyptic Types», *World in the Desert*, ed. de C. B. Cox & A. E. Dyson (London, 1968), pp. 14-38.

Capítulo VI

Revelación, revolución, imaginación y cognición

He estado convencido desde hace mucho tiempo de la final omnipotencia del espíritu sobre la materia; lo adecuado del motivo es suficiente para cualquier cosa, y *mi* edad de oro será cuando la actual potencia se convierta en omnipotencia; ése será el milenio de los cristianos «cuando el león yacerá con el cordero» aunque nunca se cumplirá para completar una profecía o por la intervención de un *milagro.*

Shelley (a los 19 años) a Elizabeth Hitchener

Sin duda no es difícil ver que nuestro tiempo es un tiempo de nacimiento y transición hacia un nuevo período. El espíritu ha roto con lo que era hasta ahora el mundo de su existencia e imaginación... Este derrumbe gradual que no alteró la fisionomía del conjunto se ve interrumpido por el alba que, como el relámpago, revela de repente el edificio del nuevo mundo.

Hegel, *Fenomenología del espíritu*

Contesté. Todo lo que veíamos se debía a vuestra metafísica.

Blake, *El matrimonio del cielo y el infierno*

Las luces astrales y shelleyanas no van a alterar la estructura de la naturaleza. Las manzanas serán siempre manzanas, y quienquiera que sea un labrador de ahora en adelante será lo que el labrador ha sido siempre. Con todo, lo astral y lo shelleyano habrán transformado el mundo.

Wallace Stevens, 27 de agosto de 1940

SEIS

Hay un pasaje cerca del comienzo del Prospecto a *El recluso* que abre una dimensión importante del esquema de Wordsworth para la poesía. El poeta cantará

> De la verdad, de la Grandeza,
> De la Belleza, del Amor y la Esperanza,
> Y el melancólico Temor vencido por la Fe;
> De benditos consuelos en la desolación...*

Los términos opuestos «temor» y «esperanza», «desolación» y «consuelo», tienen para Wordsworth una particular pertinencia histórica. Su incumbencia para un problema central de su época queda indicada en una carta que Coleridge escribió a Wordsworth en septiembre de 1799, probablemente sólo un año aproximadamente antes de que Wordsworth esbozara su Prospecto:

> Mi querido amigo... Quisiera que escribiera usted un poema, en verso blanco, dirigido a aquellos que, a consecuencia del completo fracaso de la Revolución francesa, han echado en saco roto todas las esperanzas de mejoramiento de la humanidad y se hunden en un egoísmo casi epicúreo, disfrazando el mismo bajo los suaves títulos de apego doméstico y desprecio de los *philosophes* visionarios. Haría mucho bien, y podría formar parte de *El recluso*[1].

Wordsworth siguió ese consejo. En 1804 refundió y extendió considerablemente su manuscrito de *El preludio*, haciendo que el poema tuviese como pivote su experiencia de la Revolución francesa a fin de mostrar cómo él, en cuanto poeta ejemplar «en estos tiempos de temor, / Este despilfarro melancólico de esperanzas derribadas», se había visto restaurado en imaginación y había logrado reconstituir los cimientos de la esperanza (II, 448 ss.). Y diseñó *La excursión*, libro central de *El recluso* propiamente dicho, a fin de demostrar a su desmoralizada época, por medio del ejemplo del Solitario —el intelectual romántico representativo que se ha hundido en el desaliento y la apatía por el fracaso de la Revolución—, el camino desde la «Desolación» [«Despondency»] hasta la «Desolación corregida» [«Despondency corrected»].

No sólo para Coleridge y Wordsworth, sino para la mayoría de sus contemporáneos, ya fueran poetas, filósofos o pensadores sociales y políticos, la promesa y la tragedia de la Revolución francesa fue una

---

* Of truth, of Grandeur, Beauty, Love, and Hope,
And melancholy Fear subdued by Faith;
Of blessèd consolations in distress...

preocupación dominante, de hecho obsesiva: «el tema maestro», lo llamó Shelley, «de la época en que vivimos»[2]. Y después de la sucesión de desastres que empezaron con el Reinado del Terror, muchos escritores se dedicaron a establecer una base alternativa de esperanza en la alta posibilidad humana que había quedado despedazada en el transcurso de los acontecimientos de Francia. En su Prefacio a *The Revolt of Islam* [La sublevación del Islam] (1817), Shelley describió las décadas inmediatamente precedentes como «una época de desesperación». La Revolución había despertado en «cada pecho» expectativas tales «de bien sin mezcla que eran imposibles de realizar», y la repulsión ante los excesos, atrocidades y sucesivas tiranías entre los franceses había sido «terrible». «Muchos de los más ardientes... adoradores del bien público han quedado moralmente arruinados», de tal modo que «el humor sombrío y la misantropía» han «teñido la literatura de la época» (incluyendo «la metafísica y las indagaciones en la ciencia moral y política», así como «nuestras obras de ficción y de poesía») de la «desesperanza del espíritu de donde brota». Escribiendo en ese clima de desesperación, Shelley atribuye a su *Sublevación del Islam* una meta muy parecida a la que Coleridge había encargado a Wordsworth casi dos décadas antes. «Es», dice Shelley, «un experimento sobre el temple del espíritu público relativo a cuánto sobrevive entre los ilustrados y ha refinado las tempestades que han sacudido la época en que vivimos, una sed de mejores condiciones para la sociedad moral y política»[3].

1. Apocalipsis por revolución

El preludio de Wordsworth, escribió Coleridge al oír por primera vez el poema completo, expresa la respuesta del poeta a los acontecimientos de Francia,

> ¡Cuando del corazón general de los hombres
> La esperanza saltó, deidad nacida entera!*

Prosigue hablando «De esa amada Esperanza afligida y derribada»**, pero después de cómo el «Bardo», después de que ha sido «conminado de camino al hogar» hacia «la pavorosa atalaya de la persona absoluta del hombre», había recuperado el poder de «la acción y la alegría»[4]. «Esperanza» y «alegría», como opuestos a «desesperación» y «desolación», constituían una antítesis central y recurrente en la poesía romántica, y la referencia, directa o derivada, es muchas veces a la promesa y el fracaso de la

* When from the general heart of human kind
Hope sprang forth like a full-born Deity!

** Of that dear Hope afflicted and struck down...

Revolución francesa. Necesitamos captar la naturaleza especial de la esperanza evocada por la Revolución que, tal como la describe Coleridge, fue repentina, universal y absoluta, a fin de entender cuán cataclismático fue el derrumbe de esa esperanza a mediados de la década de 1790 y después. En un ensayo sobre *The Poetical Talent of the Present Age* [El talento poético de la época actual] (1815), Thomas Noon Talfourd repetía una observación común —que tiene paralelos cercanos en algunas declaraciones de Hazlitt, Shelley, Francis Jeffrey, De Quincey y otros observadores contemporáneos— cuando proclamaba que la Revolución francesa no era sólo una crisis política y social sino también intelectual, moral e imaginativa, y que esa crisis penetró enteramente y dio forma a la gran nueva literatura de la época:

> Cada facultad del espíritu despertó, cada sentimiento se alzó hasta una intensidad de interés, cada principio y pasión se sintió llamado a acciones sobrehumanas. En un momento, todo fue esperanza y alegría y arrobo; la corrupción y la iniquidad de edades enteras pareció desvanecerse como un sueño; los cielos sin nubes parecieron resonar una vez más con el coro exultante de la paz en la tierra y la buena voluntad para los hombres; y el espíritu de una poderosa y fuerte nación... parecía alzarse con majestad nativa para traer nueva inspiración de los cielos regocijados. Se acariciaron las más brillantes esperanzas... y nuevas perspectivas se abrían diariamente, que... nos llenaban de doloroso deleite y de embriagante arrobo.

Pero «de repente todo cambió» y las «sublimes expectativas fueron barridas» en «los terribles cambios de ese augusto espectáculo». Y uno de los efectos inmediatos «de ese huracán moral, ese rompimiento de la superficie de la sociedad, ese hendir el corazón general» consistió en «levantar y oscurecer la imaginación», y contribuir con ello «a formar la gran época de la poesía que florece ahora a nuestro alrededor». La Revolución, dice Talfourd, «completó la regeneración de nuestra poesía»[5].

La irrupción y los fáciles éxitos iniciales de la Revolución francesa, apenas después de la conclusión de la Revolución americana, quebrantó los límites de lo que se había pensado que era humanamente posible y despertó la esperanza de que, después de su larga agonía, la raza estaba a punto de entrar en una felicidad duradera en un mundo renovado[6]. Como dijo Southey, aunque él evocaba su juventud radical desde la perspectiva de las convicciones *tory* de su madurez, «pocas personas salvo las que han vivido» la Revolución «pueden concebir y comprender... qué mundo visionario parecía abrirse ante aquellos que acababan de entrar en él. Las cosas viejas parecían estar desapareciendo, y no se soñaba sino en la regeneración de la raza humana»[7]. El lenguaje de Southey, como el de Talfourd, es teológico; pone de manifiesto el parecido de la primera emoción revolucionaria con un movimiento religioso y apunta a su

componente de esperanza milenarista explícita. En la Francia católica, la Revolución, concebida principalmente en los términos del racionalismo de la Ilustración, se había cimentado en una supuesta ciencia empírica de la historia y del hombre, con el resultado de que las interpretaciones apocalípticas de los acontecimientos contemporáneos quedaron confinadas en gran parte a los iluministas, que eran los herederos de la tradición oculta de una inminente transformación del hombre y de su mundo[8]; incluso en Francia, sin embargo, *Las ruinas* de Volney (1791) y *El progreso del espíritu humano* de Condorcet (1795) expresaban la confiada expectativa de un giro inminente, abrupto y total hacia la perfección. La mayoría de los radicales ingleses, por otra parte, eran protestantes no conformistas, y para ellos el portento de la Revolución reactivaba el milenarismo de sus ancestros puritanos de izquierda en la guerra civil inglesa: expectativas de un inminente reinado que habían compartido durante algún tiempo incluso algunos moderados como Oliver Cromwell y John Milton. Los dirigentes unitaristas Richard Price y Joseph Priestley (que combinaba las carreras de químico y de predicador) encabezaban un coro de profetas que cargaban los acontecimientos políticos de Francia con la fuerza explosiva del gran mito occidental del apocalipsis, y extendían así un fenómeno local a la expectativa febril de que el hombre en todas partes estaba en el umbral de un paraíso terrenal restaurado. Tal como lo describe Hazlitt con las metáforas contemporáneas recurrentes, el temple mental de comienzos de la década de 1790 era «ese alegre amanecer de la estrella diurna de la libertad; esa primavera del mundo, en la que las esperanzas y expectativas de la raza humana parecían abrirse en la misma alegre carrera que las nuestras»[9].

En su *Excursión*, Wordsworth modeló su descripción de los comienzos de la carrera del Solitario, el tipo del compañero de viaje de la Revolución, sobre uno de los más populares de esos entusiastas, Joseph Fawcett, que era a la vez un predicador unitarista y un poeta. Al expresar la respuesta del Solitario al «no buscado amanacer» de «un nuevo mundo de esperanza» en Francia, Wordsworth manifestaba las turbulentas expectativas (mezcladas de elementos de Isaías, la Revelación y la cuarta égloga de Virgilio) de los radicales ingleses de aquel tiempo, incluyéndose a sí mismo:

El poderoso choque lo sentí:
La transfiguración la percibí.
... Miré
La Gloria —más allá de toda gloria vista,
Confusión infinita del cielo y de la tierra,
Que el alma daba vértigo. Mientras, arpas proféticas
En cada bosque resonaban. «La guerra ha de acabar!»
... Los poderes del canto
No dejé de invocarlos: y en silenciosos bosques,
Donde entusiastas tibios entonaban una romanza pensativa

De gratitud y expectativas, consonante
Con la creencia suya, yo cantaba el retorno
Del reino de Saturno —una progenie de dorados años
Autorizados a bajar y bendecir al hombre.
—Las promesas pululan en la Escritura Hebrea:
... servido por la frase deslumbrante
De antigua inspiración,
Yo también prometí —con confianza intacta
Predije, y añadí los rezos a la profecía*.
(II, 210-218; III, 716-765)

Como lo indica la referencia a otros entusiastas cantores, este estado de ánimo maniático era compartido por numerosos poetas ingleses que empezaban sus carreras en la década de 1790, y tuvo una violenta recrudescencia una generación después en el joven Percy Shelley. Un estado de ánimo semejante se manifestaba en Alemania, especialmente en Hölderlin, estudiante de teología en un país protestante que tenía su propia fuerte y persistente tradición de revolucionarios quiliásticos, y donde la teología pietista corriente subrayaba la violencia y la renovación escatológicas[10]. Esos poetas respondían imaginativamente a una experiencia revolucionaria común, dentro de un clima de opinión intelectual y teológica semejante, de maneras que son notablemente paralelas. Las obras de Blake *La Revolución francesa*, *Canto de libertad*, *América y Europa*, la *Juana de Arco* de Southey, *El destino de las naciones* y las *Cavilaciones religiosas* de Coleridge, la conclusión de Wordsworth en los *Esbozos descriptivos*, *La reina Mab* de Shelley y muchas de las primeras odas de Hölderlin se parecen entre sí por el tema, el diseño, la voz poética y numerosos detalles simbó-

* The potent shock
I felt: the transformation I perceived.
... I beheld
Glory —beyond all glory ever seen,
Confusion infinite of heaven and earth,
Dazzling the soul. Meanwhile, prophetic harps
In every grove were ringing, «War shall cease».
... The powers of song
I let not uninvoked; and, in still groves,
Where mild enthusiasts tuned a pensive lay
Of thanks and expectation, in accord
With their belief, I sang Saturnian rule
Returned, —a progeny of golden years
Permitted to descend, and bless mankind
—With promises the Hebrew Scriptures teem:
... the glowing phrase
Of ancient inspiration serving me,
I promised also, —with undaunted trust
Foretold, and added prayer to prophecy.

licos. Son obras escritas en la persona del poeta-profeta visionario, «el Bardo» que el presente, el pasado y el futuro ve; incorporan los grandes acontecimientos políticos de su época en formas literarias convenientemente grandiosas, especialmente la epopeya y «la gran oda»; presentan una visión panorámica de la historia en un marco cósmico, donde los agentes son en parte históricos y en parte alegóricos o mitológicos, y el diseño de conjunto es apocalíptico; se enfrentan a un pasado oscuro, un presente violento y un futuro inminente que justificará la historia del hombre sufriente gracias a su culminación en un bien absoluto; y representan la Revolución francesa (o también una revolución por venir que superará el modelo francés) como el acontecimiento decisivo que señala la emergencia de un hombre regenerado que habitará un nuevo mundo donde se unirán los rasgos de un paraíso restaurado y de una Edad de Oro recobrada.

Los fuertes choques asestados por el curso de los acontecimientos en Francia, Inglaterra y Europa llevaron a desdecirse, o por lo menos a desilusionarse, a todos los radicales salvo unos pocos entre los más recalcitrantes. Hasta Joseph Priestley sintió mellado su ánimo. «El mejoramiento de la humanidad por medio de las revoluciones políticas es sin duda un noble tema de especulación... pero, por mi parte, no me queda más que el *deseo* —la *confianza* ha desaparecido»[11]. En la mayoría de los poetas y los intelectuales, la reacción emocional fue igual a la extraordinaria esperanza primera. En *El preludio* Wordsworth describe la embriaguez de los primeros años de «esperanza y alegría», cuando «Una bendición era en aquel alba estar vivo» con

> Francia alzada en lo alto de las horas doradas,
> Y la naturaleza humana vuelta a nacer diríase*.
>
> (X, 690-693; VI, 353-354)

Pero aquel estado de ánimo, a medida que «Cedió ante las presiones excesivas del día / Y sus resultados desastrosos» acabó siendo un estado de ánimo de

> Confusión de opinión, decaimiento del celo
> Y al fin pérdida extrema de la esperanza misma,
> De cosas que esperar**.
>
> (XI, 47-48, 5-8)

---

* Bliss was it in that dawn to be alive...
France standing on the top of golden hours,
And human nature seeming born again.

** Gave way to over-pressure of the times / And their disastrous issues...

Confusion of opinion, zeal decay'd
And lastly, utter loss of hope itself,
And things to hope for.

El astuto comentario de W. H. Auden sobre el curso de los acontecimientos en su *New Year Letter* [Carta de Año Nuevo] es exacto en cuanto a los hechos:

> Y Wordsworth cayó pues en tentaciones
> En Francia en unas largas vacaciones,
> La Bastilla tomada le pareció en verdad
> Ser la Parusia de la libertad...
> Compañero de viaje liberal,
> Se mezcló al *sans-culotte* y al jacobino
> Y jamás a las mientes se le vino
> Descubrir con qué gente se metía,
> Pero acabó como el Diablo sabía
> Que un honorable inglés acabaría,
> Dejado ya al garete por Napoleón
> Apoyando a la Iglesia de la Institución*.

Herschel Baker ha dicho con razón que *El preludio* de Wordsworth registraba «la biografía espiritual de su generación». Auden, que escribía en 1940, nos recuerda que también anticipaba de manera notable la biografía espiritual de la generación del propio Auden, y de la mía:

> Tuvimos esperanza; aguardamos el día
> Que el Estado sin más se desvanecería,
> Esperando el Milenio que la teoría
> Nos había prometido que vendría,
> Y no vino**[12].

Tampoco para Wordsworth y sus contemporáneos vino el Milenio. El esquema de pensamiento milenarista persistió, sin embargo, con esta diferencia: los medios exteriores fueron sustituidos por un medio interior

---

* Thus WORDSWORTH fell into temptation
In France during a long vacation,
Saw in the fall of the Bastille
The Parousia of liberty...
A liberal fellow-traveller ran
With Sans-culotte and Jacobin,
Nor guessed what circles he was in,
But ended as the Devil knew
An earnest Englishman would do,
Left by Napoleon in the lurch
Supporting the Established Church.

** We hoped; we waited for the day
The State would wither clean away,
Expecting the Millennium
That theory promised us would come,
I didn't.

de transformar el mundo. Semejante sustitución tenía un precedente en los comienzos de la era cristiana, cuando, frustrada la seguridad en una Segunda Venida inmediata, los exégetas bíblicos pospusieron el Milenio literal hasta un futuro indefinido e interpretaron las profecías de un reino terrenal como metáforas de un cambio presente y enteramente espiritual en el verdadero creyente. Seiscientos años después, Milton daba la espalda a sus esperanzas frustradas en un Reino de Dios literal que emergería de la Revolución puritana y se volvía hacia la posibilidad de un paraíso terrenal en un reino del ser diferente: la posibilidad de «Un paraíso en tu interior, y más feliz con mucho»[13]. La literatura romántica difiere sin embargo de esos precedentes teológicos por cuanto su recurso pasa de un medio de renovar el mundo a otro. Para decirlo con la nitidez de las simplificaciones drásticas: la fe en el apocalipsis por medio de la revelación había quedado sustituida por la fe en un apocalipsis por medio de la revolución, y ésta dejó ahora el lugar a la fe en un apocalipsis por medio de la imaginación o la cognición. En el marco de dos términos que rige el pensamiento romántico, el espíritu del hombre se enfrenta al antiguo cielo y la antigua tierra y posee en su interior el poder, si tan sólo reconoce ese poder y se vale de él, de transformarlos en un nuevo cielo y una nueva tierra, por los medios de una revolución total de la conciencia. Tal es, como sabemos, el alto argumento romántico, y no es casualidad que tomara forma durante la era de las revoluciones.

2. El apocalipsis por la imaginación

Escribiendo en 1819, Shelley contestaba a la acusación que le había hecho un reseñador anónimo de haber imitado a Wordsworth en su *Revolt of Islam*, afirmando que los mayores poetas de su tiempo derivaban todos

> de las nuevas fuentes de pensamiento y de sentimiento que los grandes acontecimientos de nuestra época han puesto a la vista, un tono similar de sentimiento, imaginería y expresión. Los mejores escritores de cualquier época particular están marcados inevitablemente con cierta semejanza, debida al espíritu de esa época que actúa sobre todos ellos[14].

Como muchos de sus contemporáneos, Shelley identificaba un «espíritu» distintivo en la literatura de la época y atribuía principalmente esa cualidad común a la influencia invasora de la Revolución francesa. Un atributo esencial de esa revolución, como influencia cultural, es que era una revolución que había fracasado. Las grandes obras románticas no se escribieron en el momento álgido de las esperanzas revolucionarias, sino a partir de la experiencia del desencanto parcial o total frente a la promesa

revolucionaria. El hecho impresionante es que muchas de esas obras siguen teniendo sin embargo, aunque traduciéndolos a una dimensión diferente de la experiencia, el diseño, las ideas y la imaginería de las obras más recalcitrantes compuestas por sus autores en un estado de ánimo de excitación milenarista.

Cuando Wordsworth publicó sus *Esbozos descriptivos* de 1793, que describen su primera excursión a pie por Francia y los Alpes, los terminaba con una visión oracular de la nueva tierra que había de surgir de la violencia y las llamas de la Revolución francesa. De manera muy parecida a la de los poemas que en *La excursión* se atribuían a su joven Solitario, el pasaje de Wordsworth funde la cuarta égloga de Virgilio con ecos de la Revelación y con la profecía apocalíptica de 2 Pedro 3:10-13 del día en que «la tierra... arderá» y dará paso a «los nuevos cielos y la nueva tierra».

Aunque la Libertad pronto alzará indignada,
Cual fuego de cometa su roja almenarada...
Pero alégrate, alégrate aunque el infierno asista
A la ira perversa del orgullo y revista
De fuego tus colinas. ¡Mira:
De las llamas inocuas un bello nacimiento!
Con sus propias Virtudes otra tierra ha brotado:
Como en su juventud, Natura ha comenzado
Su reino virginal, la Verdad y el Amor
Su séquito componen; con mano sin temblor,
La Justicia con fija mirada infatigable
Vigila sin respiro que su fiel esté estable:
Nunca más, por tus valles y sarmentosos bosques...
Sobre su corcel pálido la atroz Tisis irá*[15].

Todavía en 1808, las noticias de la rebelión española contra Napoleón reavivaron las imaginaciones milenaristas de Wordsworth que, incluso en el sobrio vehículo de un panfleto político, siguen expresándose en una combinación de alusiones bíblicas y paganas: la profecía de Pablo de los acontecimientos «como la trompeta última» en 1 Corintios 15:52-53, y la predicción de Virgilio de un retorno del reinado de Saturno:

---

* Tho' Liberty shall soon, indignant, raise
Red on his hills his beacon's comet blaze...
Yet, yet rejoice, tho' Pride's perverted ire
Rouze Hell's own aid, and wrap thy hills in fire.
Lo! from th'innocuous flames, a lovely birth!
With it's own Virtues springs another earth:
Nature, as in her prime, her virgin reign
Begins, and Love and Truth compose her train;
With pulseless hand, and fix'd unwearied gaze,
Unbreathing Justice her still beam surveys:
No more, along thy vales and viny groves....
On his pale horse shall fell Consumption go.

Hubo un formidable cambio... y desde ese momento la pugna asumió la dignidad que ninguna cosa salvo la esperanza tiene el poder de otorgar... desde ese momento «este corruptible se vistió de incorrupción, y este mortal se vistió de inmortalidad»...

¡Sí!... una apariencia brillante... hizo que el prudente se atreviera a decir: Confiamos en que la Regeneración está al alcance de la mano: esas son obras de inocencia recobrada y de sabiduría:

Magnus ab integro seculorum nascitur ordo;
Jam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
Jam nova progenies coelo demittitur alto[16].

Mi siguiente ejemplo es un pasaje de *El preludio* donde Wordsworth describe cómo, durante su segunda estancia en Francia en 1792, se había vuelto con ansiedad hacia las «discusiones de política civil» y los planes para la «administración de las Naciones»; es decir, a hacer esquemas para el orden político y social postrevolucionario. Lo mismo él que otro pergeñadores de esquemas consideraban ese orden inminente, nos dice, como la actualidad en esta vida y este mundo de lo que habían sido antes los mitos y fantasías de la felicidad humana. «¡Oh agradable ejercicio de esperanza y alegría!», cuando «la tierra entera / La belleza ostentó de las promesas»*, y los pergeñadores de planes encontraban

Materiales a mano, plásticos a placer,
Y eran llamados a ejercer su arte
No en la Utopía, en Campos subterráneos,
O en una Isla secreta, sólo Dios sabe dónde,
Sino en el mundo mismo que es el mundo
Nuestro de todos, sitio donde al fin,
Hallamos nuestra dicha, y si no, no la hallamos**.
(X, 660-728)

Wordsworth pasa a relatar cómo el curso de la Revolución, la guerra con Inglaterra, sus desesperados esfuerzos de racionalizar esos desastres y, finalmente, la «pérdida extrema de la esperanza misma» habían «dañado» su imaginación. Pero después de que su imaginación había quedado

* O pleasant exercise of hope and joy! [when] the whole earth / The beauty wore of promise...

** Stuff at hand, plastic as they could wish,
Were call'd upon to exercise their skill,
Not in Utopia, subterraneous Fields,
Or some secreted Island, Heaven knows where,
But in the very world which is the world
Of all of us, the place in which, in the end,
We find our happiness, or not at all.

«restaurada», pareció que nuevamente «tenía a la vista / Un mundo nuevo». Ahora bien, no es ésta sin embargo la visión de un paraíso terrestre que se avecina ni de un orden político que será el equivalente real del mito del Elisio. Ese «mundo nuevo» es simplemente el mundo ordinario de «las apariencias de la vida de todos los días», que ha sido renovado por el interjuego del espíritu y la naturaleza en el acto mismo de la percepción: en los términos de Wordsworth, por un «intercambio / De la acción desde dentro y desde fuera» entre «el objeto visto y el ojo que ve» (XII, 368-379).

Si reexaminamos desde esta perspectiva el anuncio que hace Wordsworth en el Prospectus de la «Visión» que había de ser la idea controladora de su gran empresa poética, reconocemos que ese manifiesto de su madurez poética recapitula, pero alterándolo drásticamente, el pensamiento milenarista anterior de Wordsworth. En el pasaje de *El hogar en Grasmere* que lleva al Prospectus, había desechado como fantasías del deseo «todos los sueños arcádicos, / Toda dorada fantasía de la Edad de oro» que se sitúan «antes de todo tiempo, o que serán / antes que expire el tiempo»* (versos 625-632). Sin embargo, en el Prospectus mismo, después de un florecimiento de «trueno, y todo el coro / Vociferante de los Ángeles, y los empíreos tronos» (que hacen eco a la proclamación de Dios en *El paraíso perdido* de la Segunda Venida de Cristo, cuando «arderá el mundo y saldrán de sus cenizas / Un nuevo Cielo y nueva Tierra»[17], Wordsworth vuelve a introducir la promesa de una edad de oro recuperable, ya se la conciba en términos paganos o cristianos:

El Paraíso, y esos bosques
Elisios, Campos Bienaventurados...
Puesto que el intelecto discernidor del Hombre
Si celebra sus bodas con el buen universo
En el amor y en la pasión sagrada, encontrará que son
Sencillamente el fruto de su día común**.

Wordsworth, es evidente, ha rescatado su antigua esperanza milenarista pasando de la revolución política a la vez que de los planes sociales utópicos a un proceso que, según la frase del Prospectus, está al alcance de «el espíritu individual que guarda / Su / Retiro inviolado»***. El cambio

* ... all Arcadian dreams, / All golden fancies of the golden Age... before all time, or are to be / Ere time expire...

** Paradise, and groves
Elysian, Fortunate Fields...
For the discerning intellect of Man,
When wedded to this goodly universe
In love and holy passion, shall find these
A simple produce of the common day.

*** ... the individual Mind that keeps her own / Inviolate retirement.

es de la acción de masas al quietismo individual, y de la revolución exterior a un modo revolucionario de percepción imaginativa que realiza nada menos que «el poder progresivo... de la especie entera». Proclamar ese descubrimiento es la tarea que, en el pasaje final de *El preludio,* Wordsworth conmina a Coleridge a compartir con él, como «trabajadores del común trabajo / ... / de hacer su redención [del hombre]». En una época de desmoralización, enseñarán juntos este evangelio de la fuerza-en-la-unión del «espíritu del hombre» y «la tierra / En la que habita», la cual (y la metáfora en este contexto tiene su peso) «en la mitad de todas las *revoluciones* de esperanzas / Y temores del hombre, sigue incambiada» (XII, 431-450)*.

Lo mismo que en Wordsworth, también en muchos de sus contemporáneos poéticos la preocupación de un mundo renovado sobrevivió desde la juventud hasta la madurez, y con un cambio paralelo en cuanto al agente que lo produciría. Podemos seguir este cambio, por ejemplo, en la secuencia de las odas de Coleridge. Sus *Religious Musings,* que tienen el tono de un vate, escritas originalmente en 1794, presentan «una Visión» de toda historia humana, a medida que avanza a través del mal hacia un «futuro bendito» que competirá con los deleites del «Paraíso». Coleridge especifica el acontecimiento que efectuará esa consumación en su argumento en prosa: «El Estado presente de la Sociedad. La Revolución francesa. Redención Universal del Milenio. Conclusión». Tanto en el texto como en las largas notas al pie, los detalles de la Revolución se representan cumpliendo las violentas profecías del Apocalipsis de San Juan, y el poema llega a su clímax con la trompeta que anuncia la nueva tierra, tocada por Milton, el bardo profético, en presencia de tres intérpretes posteriores del Libro de la Revelación: Isaac Newton, David Hartley y Joseph Priestley:

> Ante el son de trompeta que da Milton
> Los altos bosques de la Tierra renovada
> Sueltan sus ecos de alegría**[18].

Cuatro años más tarde, cuando las esperanzas en la Revolución que arrastraba Coleridge habían quedado despedazadas por la invasión francesa de Suiza, escribió *France: An Ode* [Francia: Oda], titulada originalmente *The Recantation* [La retractación]. La esperanza y la alegría evocadas por una «Francia liberada» habían despertado la esperanza de un cambio universal en el que «Alegría y Amor mirando en torno, llaman suya a la Tierra»***. Pero era éste un sueño vano; ahora le ha sido impartida la dura

* ... the mind of man [and] the earth / On which he dwells [...] 'mid all *revolutions* in the hopes / And fears of men, doth still remain unchanged.

** To Milton's trump
The high groves of the renovated Earth
Unbosom their glad echoes.

*** Love and Joy look round, and call the Earth their own.

lección de que la libertad no debe buscarse «en formas del poder humano», sino únicamente en la comunión del espíritu individual con «la tierra, el mar y el aire» del mundo natural[19]. Otros cuatro años más tarde, en *Dejection: An Ode* (1802), Coleridge, como Wordsworth en el Prospectus, adoptaba la figura marital que señala la nueva tierra y el nuevo cielo en el Apocalipsis, pero transfería el poder de renovar la tierra a un acto imaginativo de percepción creadora. El desaliento y el fracaso de la «esperanza» han suspendido su «espíritu moldeador de la Imaginación». Pero si hemos de mirar a algo más alto que un «mundo frío inanimado», tenemos que sostener el estado de «alegría», pues la alegría

> es el espíritu y la fuerza,
> Que haciendo nuestras bodas con la Naturaleza, nos da en dote
> La nueva Tierra y el nuevo Cielo...*

Los poemas revolucionarios que escribió William Blake a principios de la década de 1790 expresaban la interpretación milenarista de los grandes acontecimientos de América y de Francia que el autor compartía con los radicales religiosos de su tiempo, así como con sus colegas poéticos Wordsworth, Coleridge y Southey. Esos poemas anuncian el inminente amanecer en el que «la tierra feliz» «cantará en su camino, / En paz dulces naciones se abrirán a los cielos, y los hombres irán benditos con sus padres»**. Orc, el espíritu del deseo humano que, bajo una represión intolerable, estalla en violencia revolucionaria, proclama la inminente consumación («Los tiempos se acabaron... el alba va a romper») y el advenimiento de una tierra isaiasiana: «Pues ya no hay más Imperio, y el Lobo y el León han de cesar ahora»***[20]. O, como escribió en *El matrimonio del cielo y del infierno* (lámina 3), refiriéndose a los textos bíblicos que profetizan «el día de la venganza del Señor» y el mundo redimido que ha de seguir (Edom significa la Francia revolucionaria):

> Ha empezado un nuevo cielo... Ahora es el dominio de Edom, y el retorno de Adán al Paraíso; véanse Isaías Caps. xxxiv y XXXV.

Todavía en 1801 una breve paz con Napoleón parece haber reanimado las esperanzas de Blake en un reino terrenal.

---

* is the spirit and the power,
Which, wedding Nature to us, gives in dower
A new Earth and new Heaven.

** ... the happy earth [will] sing in its course, / The mild peaceable nations be opened to heav'n, and men walk with their fathers in bliss.

*** The times are ended ... the morning 'gins to
break ... For Empire is no more, and now the
Lion and Wolf shall cease.

> Los Reinos de este Mundo han de convertirse ahora en el Reino De Dios y su Cristo, y reinaremos con él para siempre jamás. El Reino de la Literatura y de las Artes Comienza[21].

Pero los acontecimientos desastrosos que siguieron destruyeron rápidamente cualquier confianza que haya podido conservar todavía en un milenio literal. «Muchas personas», escribió en *A Vision of the Last Judgement* [Visión del Juicio Final] (1810)

> dicen... viviremos en el Paraíso y en la Libertad. Puede que así sea en Espíritu pero no en el Cuerpo Mortal como pretendéis hasta después del Juicio Final... mientras estemos en el mundo de la Mortalidad Debemos Sufrir.

Sin embargo, proclama en este mismo documento, su argumento sigue siendo el de la Edad de Oro restaurada en una renovación del mundo. Estas cosas han de cumplirse, no obstante, no por la revolución sino por la imaginación redentora —no como una empresa de Orc el revolucionario, sino como la obra de Los, que es el poder de la imaginación en este mundo caído y que, en su forma levantada, es Urthona, el poder de la visión plenamente liberada:

> La Naturaleza de mi Obra es Visionaria o Imaginativa; es un Empeño por Restaurar lo que los Antiguos llamaban la Edad de Oro...
>
> El Viejo Cielo y la Vieja Tierra están desapareciendo y el Nuevo Cielo y la Nueva Tierra descendiendo...
>
> El Error o la Creación se abrasarán y entonces y no antes de entonces la Verdad o la Eternidad aparecerán.

Como Wordsworth en sus tempranos *Esbozos descriptivos,* Blake alude aquí a la profecía de Pedro de la última conflagración que aniquilará la vieja tierra y la hará de nuevo. Pero esta transformación, sigue diciendo Blake, ha de ser efectuada simplemente por un cambio radical de visión: «Se abrasa en el Momento en que los Hombres dejen de mirarla»[22]. Sigue inmediatamente lo que distingue la descripción de Blake de lo que, según el pensamiento de Blake, era el concepto demasiado naturalista de Wordsworth de un modo de visión que ha de ser efectuado por una unión del espíritu con el mundo dado:

> Afirmo en cuanto a Mí que no miro a la Creación Exterior y que para mí es traba y no Acción es como el Polvo en mis pies cosa que No forma parte de Mí[23].

En Los *cuatro Zoas* y otras profecías de Blake, como sabemos, el mito básico es el del «Hombre Universal» que ha caído en seres divididos y en

un mundo material separado pero será restaurado a su unidad primitiva. Blake intercambia sin embargo libremente las formas y acontecimientos de este mito con un relato correlativo de la caída como alteración catastrófica del poder de percepción del hombre. Desde un modo de visión flexible, «expandido» o imaginativo —capaz a la vez de ver lo uno como múltiple y lo múltiple como uno, y todo ello como humano—, el hombre se ha deslizado a un modo fijo y «estrecho» de «visión única» sólo por medio del ojo físico, que ve la realidad como una multitud de individuos aislados en un mundo deshumanizado. Tal como lo dice Robert Gleckner, «la visión fragmentada da como fruto una humanidad fragmentada»[24]. En el estado del hombre no caído en el Edén, tal como el Salvador se lo anuncia a Los en *Jerusalem*,

> Vivimos como un Solo Hombre; pues contrayendo nuestros sentidos [infinitos
> Vemos la multitud; o expandiéndolos: vemos como uno,
> Como un Solo hombre a toda la Familia Universal; y a ese Hombre [Único
> Lo llamamos Jesús el Cristo*.

Más tarde se nos dice que «Jerusalem está despedida de Albion»; o en la descripción alternativa que da Blake de la caída en los términos de la vista contraída o divisoria del hombre,

> Las Visiones de Eternidad, debido a las estrechas percepciones,
> Se han vuelto flacas Visiones del Tiempo y el Espacio, fijas en surcos de [la muerte...
> El Ojo Humano, breve órbita estrecha, cerrada y negra**.

De manera acorde, en el apocalipsis que concluye *Jerusalem*, la recuperación por el hombre mítico de su cuádruple unidad se equipara con la recuperación por cada hombre individual de su poder flexible, imaginativo y creador de tener una visión unificadora, que una vez más ve el mundo entero como «Formas Humanas identificadas», y es capaz una vez más de distinguir sin dividir, percibiendo alternativamente lo múltiple como una multiplicidad-en-la-unidad y lo uno como una unidad-en-la-multiplicidad. «Y cada Hombre se alzó Cuádruple»,

---

* We live as One Man; for contracting our infinite senses
We behold multitude; or expanding: we behold as one,
As One Man all the Universal Family; and that One Man
We call Jesus the Christ.

** The Visions of Eternity, by reason of narrowed perceptions,
Are become weak Visions of Time & Space, fix'd into furrows of death...
The Eye of Man, a little narrow orb, clos'd up & dark.

regocijándose en Unidad
De los Cuatro Sentidos en el perfil de la Circunferencia y la Forma...
Y conversaban juntos de dramáticas formas Visionarias...
Creando Espacio, creando Tiempo siguiendo las Divinas maravillas
De la imaginación Humana.
... y cada Palabra, y cada Carácter
Era Humano de acuerdo con la Expansión o con la Contracción, la [Traslucencia o
La Opacidad de las fibras Nerviosas, tales las variaciones del Espacio y [el Tiempo
Que varían según los Órganos de la Percepción varían, y andaban
Aquí y allá en la Eternidad como un Solo Hombre reflejándose cada uno [en cada uno y claramente vistos
Y viendo: según la adecuación y el orden*[25].

La carrera poética de Shelley fue un ejemplo tardío de una evolución de pensamiento paralela. Su primer poema largo, *La reina Mab*, después de una visión panorámica de los males humanos pasados y presentes, termina en la premonición de «Un jardín... / Que supera al fabuloso Edén», que es inevitable e inminente, y que exhibe los rasgos de un paraíso terrenal en la escatología bíblica. «Todas las cosas son recreadas», y el león «al sol / Junto al cabrito sin temor» en una «tierra dichosa, realidad de Cielo», que es la «consumación de toda esperanza mortal»[26]. *La reina Mab* era sin embargo obra de un poeta de veinte años; y Shelley, al meditar sobre lo que él llamaba «la causa del fracaso de la Revolución francesa»[27], llegó a la conclusión de que la revolución política, dada la actual condición moral e intelectual de la humanidad, no hace sino volver a traer muchos viejos males, y añadir algunos nuevos también. La imaginación de Shelley siguió siendo tercamente apocalíptica, en el sentido de que sus obras públicas (distinguiéndolas de muchas de sus poesías líricas personales) siguieron dando cuerpo a la visión de una transformación total y duradera del hombre y de su mundo; pero trasladó la iniciativa y el agente de esa transformación de la revolución exterior a una revolución interior en la economía moral, intelectual e imaginativa del hombre.

---

* rejoicing in Unity
In the Four Senses in the Outline the Circumference & Form...
And they conversed together in Visionary forms dramatic...
Creating Space, Creating Time according to the wonders Divine
Of Human Imagination.
...& every Word & Every Character
Was Human according to the Expansion or Contraction, the Translucence or
Opakeness of Nervous fibres, such was the variation of Time & Space
Which vary according as the Organs of Perception vary, & they walked
To & fro in Eternity as One Man reflecting each in each & clearly seen
And seeing: according to fitness & order.

Shelley trabajó esa visión cambiada (cada vez con menos seguridad en cuanto a la certidumbre de su advenimiento) en los poemas largos suscitados por las olas tardías de la revolución en Europa, incluyendo *The Revolt of Islam* (1817) y *Hellas* (1821). Escribiendo como miembro de la cofradía de los «bardos», describió esta última obra como su equivalente de las profecías de Isaías y de Virgilio. Tales profecías, dice, no pretenden predecir un futuro inevitable, sino presentar a la raza humana «un período de regeneración y felicidad» como visión de «el estado posible y tal vez cercano de la sociedad en el que el *"león dormirá con el cordero"*, y "omnis feret omnia tellus"»[28].

El logro más alto y más acabado de Shelley en ese modo de bardo fue *Prometeo desencadenado* (1818). El drama reúne el mito griego con el quiliasmo cristiano, pero traduce la llegada de un milenio o Edad de Oro literal a los términos de la conversión espiritual del hombre a una nueva criatura para la cual, como dijo Pablo, las viejas cosas se han vuelto nuevas. Su clímax es la transfiguración y reunión de Prometeo y Asia, el acontecimiento mítico que significa la transformación del viejo mundo en un mundo nuevo. Shelley presenta la transformación misma desde una perspectiva doble. En términos históricos causales, indica claramente Shelley, la conversión moral del hombre desde la preocupación consigo mismo y el odio hasta el sentimiento imaginativo del prójimo y el amor liberará sus plenos poderes de creatividad científica, tecnológica y artística, por medio de los cuales reconstruirá en el curso del tiempo su medio físico y social en una forma adecuada a las necesidades humanas (III, iii. 47-56; IV, 164-165, 412-423). Pero en Shelley la figura dominante del advenimiento de un mundo renovado es la de una alteración de la visión instantánea y radical: la visión imaginativa del hombre, súbitamente liberada, penetra las formas interiores tanto del hombre como de su mundo, que habían estado allí todo el tiempo, bajo el velo. Cuando el Espíritu de la Hora (es decir, de la hora apocalíptica) sopla en la última trompeta, las «máscaras tramposas» caen, «y aquellos / De quienes se apartaban, encantadoras dulces formas parecían / Después de que cayera algún falaz disraz»*[29] (III, iv. 44-69). «Mi visión», advierte el Espíritu, «se aclaró», lo que le permitió contemplar los hombres y mujeres como «formas luminosas y gentiles», cambió tanto que hizo la tierra semejante al cielo (III, iv, 104-60). «El velo pintado se ha desgarrado; / ha caído la repulsiva máscara»** (III, iv, 190-193). Lo que Coleridge y Wordsworth habían dicho en sus metáforas de percepción creadora, Shelley, como

---

* and those / From whom they passed seemed mild and lovely forms / After some foul disguise had fallen.

** My vision ... grew clear. [...] gentle, radiant forms [...] made earth like heaven. The painted veil ... is torn aside; / The loathsome mask has fallen.

Blake, lo pone en una forma dramática: la mirada del hombre no sólo refleja sino que altera su mundo, de manera que es el estado de espíritu del hombre, después de su recuperación del «amor humano», lo que convierte «todo lo que contempla en Paraíso» (IV, 127-128), del mismo modo que fue todo el tiempo la miopía moral e imaginativa del hombre lo que había hecho que viera torcido su hermoso universo:

> El hombre... era un espejo de mil caras,
> Que podía torcer en mil formas de error
> Este mundo en verdad hermoso de las cosas,
> Un mar donde el amor se copia*.

En los más álgido de esa embriaguez IV, 382-384 con la promesa de Francia, Hölderlin, como Coleridge, asumió una personalidad oracular, en odas que mezclaban la imaginería clásica y bíblica con grandiosas personificaciones en el estilo sublime del siglo XVIII, a fin de proclamar que la consumación revolucionaria de la historia estaba al alcance de la mano. Así, en 1791, en su *Hymme an die Menschheit:*

> Endlich ist gelungen,
> Was in Aeonen keiner Kraft gelang—
> Vom Grab' ersteh'n der alten Väter Heere...
> Und zur Vollendung geht die Menschheit ein.
>
> [Finalmente se alcanza
> Lo que durante eones ningún poder logró:
> Del sepulcro se alzan las huestes de los viejos padres...
> Y a la consumación la raza humana avanza.]

Y en el *Hymne an die Freiheit* (1792), el poeta, inspirado por la alegría, canta su visión del «paraíso» original de amor, inocencia y libertad, que había sido aniquilado hace mucho tiempo por una «maldición», pero está al borde de la redención por la Diosa Libertad, que (como Astrea en el mito pagano de la pérdida de la Edad de Oro) había abandonado la tierra, pero es arrastrada de vuelta ahora por la fuerza irresistible del amor. Ahora «empieza la hora de la nueva creación», esa «consumación» largamente adivinada en la que «la antigua infamia queda borrada» y «empieza el gran día de la cosecha»[30].

La novela de Hölderlin *Hyperion,* que escribió a fines de la década de 1790, refleja la experiencia del propio autor, provocada por el curso de la Revolución francesa, de una transición desde la esperanza ilimitada hasta la amarga desilusión. Diótima revela a su joven amante Hiperión que los

---

* Man... was a many-sided mirror,
Which could distort to many a shape of error,
This true fair world of things, a sea reflecting love.

objetos cambiantes de su ferviente entusiasmo habían sido todo el tiempo desplazamientos simbólicos que apuntaban al único objeto de su deseo último: una nueva tierra que será una Edad de Oro recuperada.

> «¿Sabes pues», prosiguió ella con voz más fuerte, «sabes lo que anhelas, la única cosa que te falta?... Es una época mejor lo que buscas, un mundo más bello. Era sólo ese mundo lo que abrazabas en tus amigos... No era ningún hombre lo que querías; créeme, querías un mundo. La pérdida de todos los siglos dorados... el espíritu de todos los espíritus de una era mejor —querías que una persona particular, un solo hombre, tomara para ti el lugar de estas cosas»[31].

Cuando Diótima le persuade de entrar en la vida de acción en pro de sus paisanos griegos, que sufren bajo el «vergonzoso poder que los aplasta», Hiperión se enciende con la visión de esa tierra renovada que yace en la figura de Isaías de unas bodas entre los hombres y la tierra: «Pues el Señor se deleita en ti, y tu tierra será desposada. Pues así como un hombre joven desposa una virgen, así tus hijos te desposarán» (62:4-5; también 65:17). En la versión de Hölderlin esta profecía se traduce en unas bodas entre el hombre rejuvenecido y la naturaleza:

> ¡Que cambie todo desde sus cimientos! ¡Que un mundo nuevo brote de la raíz de lo humano!
>
> ¿Reclamas hombres, Naturaleza?... ¡Vendrán tus hombres, Naturaleza! Un pueblo rejuvenecido te hará joven de nuevo a ti también, y serás como su prometida, y la vieja unión de los espíritus se renovará contigo.
>
> Habrá una sola belleza, y el hombre y la naturaleza se unirán en una sola divinidad omnipresente.
>
> (III, 88-90)

En la tentativa de llevar a efecto ese mundo por la fuerza de las armas, Hiperión se arroja en lo que es para Hölderlin el equivalente de la Revolución francesa, la revolución griega contra los turcos. Cuando esa esperanza milenarista se despedaza ante la realidad brutal del asesinato, el saqueo y la rapiña perpetrados por sus propias tropas revolucionarias, y queda enteramente solo por la muerte de su amada Diótima, Hiperión cae en la apatía de la desesperación. De esa condición se recupera en aquellos episodios de la experiencia en que, enfrentándose al escenario natural, logra escapar de los confines de su persona única y entrar en una unión con la naturaleza como con una prometida. Sólo en tales estados del ser, efecto de una relación cambiada entre el espíritu perceptivo y sus objetos, alcanza un renuevo del mundo unitario de paz y belleza que había buscado en vano hasta entonces.

> ¡Oh bendita Naturaleza! No sé qué me pasa cuando levanto los ojos ante tu belleza... la amada ante su amado... Perdido en el ancho azul, miro a

menudo arriba hacia el éter y abajo hacia el mar sagrado, y parece como si un espíritu pariente del mío me estuviera abriendo los brazos...

Ser uno con el todo, ésa es la vida de la divinidad, ése es el cielo de la raza humana. Ser uno con todo lo que vive, regresar en bendito olvido de uno mismo al todo de la Naturaleza, ésa es la cúspide de los pensamientos y las alegrías... el lugar de reposo eterno... La muerte se esfuma de la unión de los seres, y la indivisibilidad y la juventud eterna bendicen, embellecen al mundo.

(III, 8-9)

Hiperión no puede sostener esos subidos momentos, pero Hölderlin sugiere que presentan la promesa de un desarrollo hacia una aproximación más duradera a un paraíso experiencial que es fruto del día común.

El ardor de Novalis por la Revolución francesa no fue de menor intensidad ni de más corta duración que el de Hölderlin, pero sus escritos siguieron estando preocupados obsesivamente con la manera de traer al ser un «mundo nuevo» que constituirá una Edad de Oro recobrada. La visión del poeta-vidente, indica Novalis en sus Fragmentos, prefigura la experiencia futura de toda la humanidad y demuestra el poder de la imaginación para efectuar un apocalipsis de la percepción mediante un proceso que él llama «idealismo mágico» o «la magia de la imaginación»[32] —frases que indican su fusión característica de la metafísica del momento y la operación del Mago en el ocultismo iluminista—. Es en el contexto de ese sentimiento del poder del hombre para redimir el mundo de la experiencia establecida mediante el triunfo de la visión imaginativa donde debemos interpretar su comentario de que el hombre «se proclama a sí mismo y su evangelio de la naturaleza. Es el Mesías de la naturaleza»[33].

Podemos terminar este panorama con Carlyle, que había leído a sus predecesores ingleses y a muchos de los alemanes también. En *Sartor Resartus* la súbita salida del protagonista de su crisis espiritual está representada como un apocalipsis interior en que el propio hombre regenerado, dice Carlyle haciendo eco a Novalis, funciona como «el Mesías de la Naturaleza». «Y desperté», dice Teufelsdroeckh, «a un nuevo Cielo y una nueva Tierra»[34]. Pero la nueva tierra es simplemente la vieja tierra que ha sido recreada por una sustitución de la facultad «Imaginativa» en lugar de «nuestra facultad Lógica, Mensuradora» o «Entendimiento». Que «caiga la venda de tus ojos», exclama, «y entonces ves que este hermoso Universo... es en verdad de hecho la Ciudad de Dios de estrelladas cúpulas»[35]. Escribiendo a principios de la década de 1830, Carlyle recapitula el esfuerzo de una generación por sostener la esperanza de una Nueva Jerusalem en este mundo mismo de todos nosotros, pero no para producirla cambiando el mundo, sino cambiando nuestra visión del mundo. Un ensayo posterior expresa el menor denominador común de los altos argumentos románticos: lo que logra «el Poeta Vates», dice Carlyle, es un «melodioso Apocalipsis de la Naturaleza»[36].

3. Apocalipsis por cognición

La imaginación de los jóvenes filósofos alemanes, no menos que la de los jóvenes poetas, se había dejado ganar por la visión de un hombre nuevo en un mundo nuevo que no está después de éste, y como los poetas, trasladaron esas esperanzas al reino del espíritu bajo un modo que, adoptando una frase de Kant, podemos llamar «quiliasmo filosófico». («Se ve», dice Kant, que «también la filosofía puede tener su quiliasmo... que es nada menos que visionario»[37].) Richard Kroner ha comentado «la vertiginosa velocidad» y el «carácter explosivo» del desarrollo del idealismo post-kantiano, que fue sin paralelo en la historia de la filosofía. «Pasaba por la época algo del aliento de las esperanzas escatológicas de la era del cristianismo emergente; ahora o nunca debe amanecer el día de la verdad, está cerca, somos llamados a traerlo al ser»[38]. Los filósofos en esa época eran conscientes del paralelismo entre su empresa filosófica y la expectativa apocalíptica; eran conscientes además de la relación de ese temple del quiliasmo filosófico con el espíritu revolucionario de su época.

Un año después de la toma de la Bastilla, el filósofo C. L. Reinhold afirmaba que «las características más impresionantes y distintivas del espíritu de nuestra época [*von dem Geiste unsers Zeitalters*] es una convulsión de todos los sistemas, teorías y modos de concepción conocidos hasta ahora, de una vastedad y profundidad que no tiene ejemplo en la historia del espíritu humano». Las variadas manifestaciones de este espíritu de cambio drástico pueden mirarse como «heraldos indudables de una de las revoluciones más grandiosas y benéficas que hayan sucedido nunca, lo mismo en el mundo intelectual que en el moral»[39]. «Esa convulsión», dice, «se extiende por toda la cultura europea», y el paso del tiempo revelará hasta qué grado los grandes acontecimientos políticos así como espirituales de los tiempos, incluyendo «las revoluciones norteamericana, francesa y de los Países Bajos... son efectos de una sola y misma causa» (pp. 14-16). Y así como unas décadas más tarde Shelley, Hazlitt y otros ingleses habrían de describir la gran nueva literatura como una manifestación del «espíritu de la época», y de explicar ese espíritu primordialmente como una respuesta a una era de revolución, así describe y explica Reinhold la revolución en la filosofía inaugurada por Kant. En Alemania la actual «convulsión de los modos de concepción» se manifiesta no en la forma de una revolución exterior sino preeminentemente

> en la liza del conocimiento [*auf den Feldern der Wissenschaften*], donde su génesis en el poder del pensamiento, por virtud del cual es en el sentido más estricto un fenómeno del espíritu, es menos ambigua. [Pues] Alemania, de todos los países europeos, es el más inclinado a las revoluciones del espíritu, la menos inclinada a las revoluciones políticas. (p. 16)

Pasaron cuatro años antes de la aparición de la primera obra importante del idealismo post-kantiano, las *Wissenschaftslehre* de Fichte (1794). Fichte compuso esa obra justo después de publicar dos documentos en defensa de la Revolución francesa contra la reacción suscitada por sus excesos. Según el testimonio del propio Fichte en una carta de 1795, la Revolución le proporcionó el modelo intelectual y el brote de energía psíquica para concebir su sistema, que de hecho no es otra cosa sino el equivalente de la revolución política en el reino de la metafísica:

> Mi sistema es el primer sistema de la libertad; así como esa nación [los franceses] está liberando al hombre de sus cadenas exteriores, así mi sistema lo libera de los grilletes de la *Ding an sich,* de toda influencia exterior, y le establece en su primer principio como un ser autónomo. En aquellos años en que [los franceses] luchaban para ganar la libertad política con el poder exterior, mi sistema vino al ser por medio de una lucha interior conmigo mismo, contra todos los prejuicios arraigados; no sin su colaboración: fue su *valeur* lo que fijó mi meta más arriba aún y liberó en mí esa energía que se necesitaba para concebirlo. En el proceso de escribir sobre esa Revolución, me vinieron como si fuese una manera de recompensa los primeros barruntos y presentimientos de este sistema[40].

Muy lentamente y a regañadientes rindió Fichte su fe en el mérito del pueblo francés y en la promesa de su empresa revolucionaria trasladando la tarea de efectuar una nueva vida en un mundo nuevo al reino del espíritu, en la lucha del hombre por lograr la libertad mediante un triunfo de la voluntad y la cognición. Como dijo en sus *Conferencias* de 1806: «La Verdadera Vida y su Bendición» consiste en el logro del «nuevo mundo que se alza ante nosotros» y «la nueva vida que empieza dentro de nosotros». Esa vida y mundo nuevos «consisten en una unión con lo Incambiable y Eterno; pero lo Eterno sólo puede aprehenderse por el Pensamiento, y de ninguna otra manera podemos acercarnos a ello... Y por consiguiente la Doctrina de la Bendición no puede ser otra cosa sino una Doctrina del Conocimiento»[41].

Schiller escribió la primera versión de sus cartas *Sobre la educación estética del hombre* en 1793, durante el Reino del Terror, como una contribución tendiente a resolver lo que él consideraba como la crisis de la civilización moderna. A lo largo de todo el tratado la Revolución francesa y los drásticos problemas que planteaba para la política y la cultura europeas son el marco de referencia a la vez explícito e implícito de Schiller. Su procedimiento sistemático consiste en internalizar los conceptos e ideales políticos, así como la esperanza milenarista en la Revolución, traduciéndolos en términos mentales, morales y cognitivos. «Si el hombre ha de resolver alguna vez ese problema de la política en la práctica», dice Schiller explicando su propósito, «tendrá que abordarlo a través del problema de la estética, porque sólo a través de la Belleza se

abre el hombre camino hacia la Libertad»[42]. Su empresa esencial consiste en situar la crisis presente dentro del contexto general de la naturaleza y evolución del hombre, de manera que se demuestre que, aunque la humanidad no ha ido bastante lejos en su progreso educativo como para estar preparada para el cumplimiento de los valores políticos más altos por medios violentos, el «estado estético» le ofrece un reino alternativo en el que puede ahora mismo alcanzar las grandes metas revolucionarias de libertad, igualdad y fraternidad. Se dedica a demostrar también que semejante estado estético (puesto que incorpora normas morales y políticas) constituye una etapa educativa necesaria por la cual el hombre tiene que pasar antes de estar preparado para alcanzar metas equivalentes en el reino de la política. La obra resultante, en su sutil despliegue de una gama de referencias cada vez más amplia, es, con la *Defensa de la poesía* de Shelley, nuestra más importante declaración general sobre el papel indispensable del arte y de la imaginación en el cumplimiento de los más altos valores de la vida, la civilización y el estado político y económico moderno.

«El hombre», dice Schiller, «se ha levantado de su larga indolencia y autoengaño y... está pidiendo la restitución de sus derechos inalienables».

> Pero no sólo exige eso; allá, y aquí [es decir en la Revolución norteamericana y en la Revolución francesa], se levanta para tomar por la fuerza lo que, en su opinión, le ha sido indebidamente negado... ¡Vana esperanza! Falta la posibilidad moral, y un momento tan pródigo en oportunidades encuentra una generación impreparada para recibirlas.
>
> (p. 25)

En su carta final, Schiller dice que, en medio del «reino de las fuerzas» y el «reino de las leyes» en este mundo, el impulso estético trabaja en silencio «en la construcción de un tercer reino jovial de juego y apariencia, en el que el hombre... queda liberado de todo lo que pudiera llamarse restricción» (p. 215). El *drittes Reich* de Schiller, como señalan los profesores Wilkinson y Willoughby (p. 296), es una alusión inconfundible al «tercer Reino» apocalíptico que fue profetizado por Joaquín de Flora, esa «nueva edad» en la que la humanidad alcanzará en la tierra la plenitud de la libertad, la comunidad, la alegría y el intelecto. Schiller denomina a su tercer reino «el estado estético». La constitución de ese estado —que es a la vez un estado mental (la organización y libre juego de todas las facultades humanas) y el modelo de un nuevo orden social—, Schiller la define en gran parte, con una estrategia sostenida de juegos de palabras serios, mediante el uso de términos que son literales para lo político y metafóricos para lo estético. El hombre debe inaugurar ese estado estético con una revolución de la conciencia, pues antes de que pueda liberar la semejanza estética de la subordinación a sus fines utilitarios y permitirle una «existencia autónoma... se requiere una revolución [*Revolution*] completa

de toda su manera de sentir» (p. 205). Y cuando esté del todo lograda, «otorgar la libertad por medio de la libertad es la ley fundamental de ese reino». «Ningún privilegio, ninguna autocracia de cualquier clase se tolera donde rige el gusto, y el reino de la semejanza estética extiende su dominio.» El estado estético es un estado de genuina fraternidad (por cuanto mientras «todas las otras formas de comunicación dividen a la sociedad... sólo el modo estético de comunicación une a la sociedad»), así como de genuina libertad e igualdad; y sirve a la vez de preludio y de modelo, en el transcurso del largo viaje educativo de la especie humana, para el logro de los mismos ideales en todas las esferas prácticas de su existencia:

> Las cadenas de la servidumbre caen lo mismo para los que carecen de vida que para los vivos. En el Estado Estético todo —hasta la herramienta que sirve— es un ciudadano libre, con derechos iguales a los del más noble; y el espíritu, que desea forzar a la paciente masa bajo el yugo de sus propósitos, aquí tiene que conseguir primero su asentimiento. Aquí, por consiguiente, en el reino de la Semejanza Estética, encontramos cumplido ese ideal de igualdad que el Entusiasmo bien quisiera ver realizado en sustancia.
>
> (p. 215-219)

Hegel, como sus compañeros de estudios en Tubinga, Schelling y Hölderlin, siguió con apasionado interés las primeras etapas de la Revolución francesa. Echando atrás la mirada desde su época conservadora, bastante después, Hegel describía en términos apocalípticos la emoción que ese acontecimiento «histórico mundial» había despertado:

> Fue un amanecer glorioso. Todos los seres pensantes compartieron la jubilación de la época. Una emoción sublime regía aquella época, un entusiasmo del espíritu estremecía al mundo, como si hubiera llegado ya el tiempo de la reconciliación efectiva de Dios con el mundo[43].

Hegel mismo había abandonado esas expectativas milenaristas mucho antes de escribir su *Fenomenología del espíritu* en 1807. En ese relato del desarrollo autoeducativo del espíritu, la Revolución desempeña un papel muy similar al que tiene en otras historias espirituales de la época, incluyendo el *Hiperión* de Hölderlin y *El preludio* de Wordsworth —y también la descripción que hace Coleridge del crecimiento del espíritu de un poeta-crítico en su *Biographia literaria*[44]. Es decir, que en la *Fenomenología* los acontecimientos de la Revolución y el Reino del Terror se traducen en la importante crisis de conciencia de Hegel como individuo a la vez que de la mente colectiva de la humanidad. Esos acontecimientos son la noche oscura del espíritu hegeliano, y la recuperación de ella es lo que lo pone en el camino hacia el cumplimiento en el descubrimiento total

de su identidad y su destino. La etapa de la Revolución, dice Hegel, es «espíritu en la forma de libertad absoluta», punto extremo de la «interacción de la conciencia consigo misma». Hegel adoptó y extendió enormemente la técnica de la referencia múltiple mediante los juegos de palabras serios que había desarrollado Schiller en su *Educación estética del hombre*; y en la descripción que da Hegel de esta etapa del espíritu reconocemos, traducida a su terminología y su dialéctica especiales, los ideales políticos y sociales de la Revolución francesa, fundidos a la vez con la descripción del *dies irae* del Apocalipsis bíblico y con la descripción agustiniana de la guerra a muerte interior entre sus dos identidades opuestas. «En esta libertad absoluta todas las clases sociales... son aniquiladas» tras de lo cual el furor destructivo se vuelve contra sí mismo. Pues Hegel declara que en esa etapa el espíritu le queda «únicamente la acción negativa; es meramente la furia de la aniquilación». «La única obra y hazaña que cumple la libertad universal es por consiguiente la muerte.» «Todos los elementos determinados desaparecen en la pérdida que experimenta la persona en su libertad absoluta; su negación es la muerte sin sentido, el puro horror de lo negativo.» Pero esa muerte es al mismo tiempo un renacimiento, en el que de otro modo se vería forzado a «repetir continuamente y atravesar de nuevo» un ciclo eternamente recurrente de experiencia. En cambio, en esa crisis de su desarrollo, el «espíritu autoenajenado, empujado al *acme* de su oposición... reduce esa oposición a su forma transparente, y en ella se encuentra a sí mismo»[45].

En la conclusión de la *Fenomenología,* Hegel describe la etapa que ha alcanzado el espíritu en evolución en su propia obra filosófica como una etapa en la que su «ser anterior» ha sido «sublimado» por estar «recién dado a luz por el conocimiento», y de este modo es un «nuevo ser, un nuevo mundo y forma del espíritu [*eine neue Welt und Geistesgestalt*]» (p. 564). Y en el Prefacio a este libro, hace explícita la referencia de su figura del *neue Welt* a su propia época revolucionaria:

> Sin duda no es difícil ver que nuestro tiempo es un tiempo de nacimiento y transición a un nuevo período. El espíritu ha roto con lo que era hasta ahora el mundo de su existencia e imaginación, y... está atareado dándose a sí mismo una nueva forma... disolviendo una partícula tras otra del edificio de su mundo anterior... Este desmoronamiento gradual... queda interrumpido por el amanecer que, como el relámpago, revela de repente el edificio del nuevo mundo[46].

Pero el alegre amanecer de ese nuevo mundo que sustituye de golpe al viejo mundo es un apocalipsis no de la revolución sino de la cognición; pues ese acontecimiento es la filosofía de la era de Hegel, que culmina en la *Wissenschaft* del propio Hegel, en la que la conciencia en evolución llega a reconocer por fin todo lo que sabe como su propia identidad absoluta. En la conclusión de su *Historia de la filosofía* Hegel describe esta

consumación, en su modo característico de alusión oblicua, como la verdad histórica encarnada en el reino apocalíptico que había sido profetizado en el lenguaje de imágenes de la escatología bíblica:

> Una nueva época se ha levantado en el mundo. Sucede que el espíritu del mundo ha logrado ya despojarse de toda existencia objetiva ajena y aprehenderse a sí mismo por fin como espíritu absoluto... La guerra de la autoconciencia finita contra la autoconciencia absoluta, en la que esta última le parecía a la primera que existía fuera de sí misma, llega ahora a su fin... Esta es la historia total del mundo en general hasta el tiempo presente, y la historia de la filosofía en particular, cuya única tarea es hacer el retrato de esa guerra. Ahora, en efecto, parece haber alcanzado su meta...
>
> He tratado de desarrollar y de poner ante vuestros pensamientos esta serie de las formas espirituales de la filosofía y su progreso, y de indicar la conexión que existe entre ellas. Esa serie es el verdadero Reino del Espíritu [*Geisterreich*], el único Reino del Espíritu que hay[47].

El único reino es un reino cognitivo de este mundo, y es un reino apacible que lleva a su fin todas las guerras de la conciencia en una victoria del conocimiento absoluto. «Es mi deseo», exhorta Hegel a su público, «que esta historia de la filosofía sea para vosotros un desafío a captar el espíritu de la época [*den Geist der Zeit*] y..., cada uno en su lugar, a sacarlo conscientemente a la luz del día». Reconocemos el «espíritu de la época» revolucionario que Reinhold, Shelley y Hazlitt identificaron también. Reconocemos asimismo el desplazamiento de la revolución del campo de batalla al campo de lo que Blake, en los versos finales de *Los cuatro Zoas*, llamó la «Guerra intelectual», por la cual el reino de la religión deja su lugar al reino del conocimiento último: «La guerra de la espada se ha ido ya / Se han ido las oscuras Religiones y reina la dulce Ciencia».

En el Prefacio a su tratado *Sobre el yo como principio de la filosofía* (1795), el joven Friedrich Schelling declara que su filosofía apunta «no meramente a una reforma del conocimiento [*Wissenschaft*], sino a una inversión total de sus principios; es decir, que apunta a una revolución [*Revolution*] del conocimiento». Y semejante revolución no estará restringida en su influencia a la filosofía propiamente dicha, sino que transformará las condiciones de la vida y la acción humanas. Pues la revolución cognitiva se propone nada menos que «liberar a la humanidad y eliminar el miedo al mundo objetivo»; «establece como su primer principio la afirmación de que la esencia del hombre subsiste enteramente en la libertad absoluta». Si el «espíritu de la época» es un espíritu timorato, semejante filosofía no puede esperar andar mucho camino.

> Pero sería una desesperación indigna de la filosofía si no esperara, gracias al gran curso nuevo en que se está adentrando, señalar también al

> espíritu humano un nuevo camino... para dar valor y fortaleza interior a los espíritus magullados y vapuleados, sacudir a los que son esclavos de la verdad objetiva mediante el presentimiento de la libertad, y enseñar al hombre... que sólo puede salvarse gracias a la unidad de su modo de acción y gracias a la estricta observancia de sus principios.

El curso de la historia humana va de la unidad como idea «reguladora» en sus comienzos, hasta la unidad como «ley constitutiva» en su final; y ese curso es circular, un curso en el que el hombre, que ha sido dividido, será reunificado: todos los «diversos caminos y atajos por los que ha pasado la raza humana hasta el tiempo presente correrán finalmente juntos en un solo punto, en el cual la humanidad se recogerá de nuevo en sí misma y, como una sola persona perfeccionada, obedecerá de nuevo a la misma ley de libertad». Schelling sugiere que ese gozoso nuevo día del hombre liberado, reintegrado y perfeccionado espera su Mesías filosófico, para quien él mismo sirve de Juan Bautista filosófico:

> Si hay una luz de amanecer, el sol no puede estar muy lejos. En realidad producir ese día más bello del conocimiento [*Wissenschaft*] es una hazaña reservada a muy pocos —acaso para un solo hombre—, pero sea sin embargo dado al individuo que tiene un presentimiento del día que se avecina regocijarse en él por anticipado.

Un pasaje que Schelling escribió más tarde, en 1804, distingue la consumación a la que apunta su filosofía de las teorías progresivas de la historia y a la vez de las milenaristas:

> La súbita conciencia, después de largos tanteos, de que uno tiene una eternidad dentro, es como una súbita clarificación e iluminación de la conciencia, que sólo podemos explicar por referencia al Eterno, es decir, a Dios Mismo... Nada más alejado de esta manera de pensar que el incansable esfuerzo... de tantos hombres que desean precipitar el progreso de la humanidad...
>
> Las ideas filantrópicas de una edad de oro futura, de una paz eterna, etc., en su mayoría pierden su significado desde este punto de vista. La edad de oro... debe buscarse no mediante un progreso y una actividad exterior interminables y sin descanso, sino más bien mediante un retorno a ese punto del que cada uno de nosotros partió: a la identidad interior con el Absoluto... No será éste un progreso gradual, será la verdadera revolución [*Revolution*], cuya idea es marcadamente diferente de la que se ha llamado con ese nombre[48].

Es decir, que la peregrinación y búsqueda de la humanidad ha sido interiorizada; y la Edad de Oro se alcanzará no por un progreso gradual sino abruptamente, y no por la acción política exterior sino por una transformación radical de la conciencia, en un proceso que es una

«revolución» en el sentido de que es un retorno circular de la conciencia a la visión unificadora de la que se apartó originalmente.

4. La política de la visión: dominio, servidumbre y libertad

Una preocupación central y persistente de *El preludio* de Wordsworth es investigar lo que el autor llama «la libertad genuina», que él opone al estado de dominio, tiranía, esclavitud y servidumbre —un dominio ejercido por el ojo físico sobre sus objetos materiales, que mantiene en servidumbre al espíritu que percibe—. La investigación del trasfondo y la lógica de este *topos* de Wordsworth revela un aspecto prominente del papel de las preocupaciones políticas contemporáneas en el pensamiento y la imaginación románticos. En el folklore que se ha acumulado en torno a la literatura romántica ha sido una afirmación frecuente que los escritores románticos se evadieron de las crisis políticas y sociales de su época, haciendo caso omiso de ellas o escapando a un mundo de fantasía. Wordsworth en realidad insistía, exagerando apenas, en que «había dedicado doce horas de reflexión a las condiciones y perspectivas de la sociedad por cada hora dedicada a la poesía»[49], y él, junto con la mayoría de sus compañeros en la poesía, se explayó en comentarios y exhortaciones directos sobre los grandes asuntos de su tiempo, tanto en prosa como en verso. Además, muchas de las obras filosóficas e imaginativas importantes están atiborradas de cuestiones políticas y sociales; lo que oscurece este hecho es que esas cuestiones están a menudo sumergidas, manifestando su presencia únicamente de manera indirecta y alusiva. Un ejemplo impresionante es la abundancia con que los conceptos clave de las teorías políticas de la Ilustración, junto con los acontecimientos e ideales de la Revolución francesa —igualdad, fraternidad y sobre todo libertad— se trasponen a terrenos no políticos, como metáforas del espíritu que invaden la discusión de la percepción, la intelección y la imaginación.

He señalado ya que las cartas de Schiller sobre *La educación estética del hombre* son un equívoco sostenido sobre estados políticos y estados del espíritu humano. Muchos otros escritos de ese período, tanto literarios como filosóficos, manifiestan una duplicidad metafórica similar, en un procedimiento que difiere de las *Cartas estéticas* de Schiller por el grado más que por la naturaleza. Este tema es de amplio alcance, y me limitaré a asomarme al papel de las metáforas políticas del poder en el tratamiento que dan los románticos a la relación entre sujeto y objeto, espíritu y naturaleza, en el acto primario de cognición. Y puesto que en esos escritores la vista es el sentido primordial y sirve de paradigma para todos los otros modos de percepción sensorial, he tomado en préstamo para esta sección el adecuado título de Mark Schorer para su libro sobre William Blake: «La política de la visión».

Un documento notable en este desarrollo son las *Wissenschaftslehre* de Fichte. He citado ya la carta de Fichte de 1795, que atestigua que la idea esencial de su filosofía se le ocurrió mientras estaba escribiendo una defensa de la Revolución francesa, y que su sistema, como «primer sistema de la libertad», es el equivalente epistemológico de esa Revolución exterior en cuanto que libera al hombre «de los grilletes de la *Ding an sich*, de toda influencia exterior, y lo establece en su primer principio como ser autónomo». En la perspectiva de Fichte sobre el espíritu en su primer acto de conocimiento, cualquier entidad o condición que sea exterior a la constitución y actividad del propio espíritu e independiente de él —incluso el despojado postulado kantiano de una *Ding an sich* incognoscible— es una limitación insoportable que debe ser eliminada metafísicamente si es que el hombre ha de ocupar por fin su terreno de libertad esencial.

Su propio sistema, dice Fichte, «no es de principio a fin otro que un análisis del concepto de libertad»[50]. El yo absoluto (que se manifiesta a través de todos los yoes individuales o conciencias) es «un acto» que trae al ser al no-yo, sólo para que este último sirva de campo de resistencia, de límite opuesto y de conjunto de fuerzas con las que lucha el yo. La «oposición» entre sujeto y objeto es así no sólo una oposición lógica sino también una oposición dinámica. Tal como lo expresa Fichte, un «objeto» [*Gegenstand*] significa algo que está levantado frente a nosotros, y lo que está de frente a nosotros está en oposición [*Widerstand*] con nosotros. A todo lo largo del sistema de Fichte, de acuerdo con esto, la relación del yo con el no-yo se expresa en metáforas de *Machtpolitik* —un lenguaje del poder que habla de desafío, conflicto y lucha por el dominio entre dos fuerzas hostiles— en el que el yo no puede cesar en su batalla a menos que consiga la libertad total, en la conquista y aniquilación del adversario que ha establecido él mismo. Aquí, sin embargo, el yo se enfrenta a un dilema, pues lograr la victoria total sobre el no-yo sería eliminar al antagonista contra el que el yo tiene que seguir luchando si ha de realizarse a sí mismo. Fichte resuelve este dilema representando la actividad del yo como una *unendliches Streben* contra el no-yo o «naturaleza», hacia una victoria siempre aproximable pero nunca del todo alcanzable. Tal como resumió su punto de vista en *La vocación del erudito*,

> Subyugar [*unterwerfen*] toda la naturaleza no racional a él mismo, gobernar sobre ella [*es zu beherrschen*] libremente y según su propia ley es la meta última del hombre —una meta última que es profundamente inalcanzable... Su camino hacia ella debe ser sin fin... y por consiguiente su verdadera vocación como *hombre*, o sea como ser racional pero finito, y sensual pero libre, es acercarse a esa meta hasta el infinito[51].

Términos como los de amo y siervo, o libertad y esclavitud, en aplicaciones tanto espirituales como literales, son comunes en la Biblia. Y

la detallada representación del espíritu del hombre como análogo de la organización política es tan vieja como Platón, en cuya *República,* como observó Coleridge, «el marco perfecto del hombre es el marco perfecto de un estado»[52]. En sus discursos morales Platón aplica a menudo los términos «amo» y «esclavo» metafóricamente, para representar el alma, o la mente, como señor y amo que debería propiamente gobernar el cuerpo como su esclavo, puesto que el cuerpo es el lugar de las pasiones y de los placeres sensuales, que distrae al alma del bien[53]. En concordancia a la vez con los precedentes bíblicos y los clásicos, se hizo enteramente tradicional en la filosofía moral occidental importar del orden de la experiencia social al de la experiencia moral los contrarios de la libertad y la sumisión, el dominio y la servidumbre, en referencia con el acto de la voluntad humana al escoger entre lo bueno y lo malo, y también con referencia a la relación del espíritu y la razón del hombre con sus poderes opuestos, las pasiones y apetitos «naturales» del hombre y las solicitaciones de sus sentidos corporales. Además, con la emergencia de la nueva ciencia en el Renacimiento, se hizo habitual hablar del hombre, o del espíritu humano, como algo que se propone «controlar» o «dominar» a la naturaleza por medio del conocimiento científico y la tecnología; tal como había expresado Bacon esa relación, el hombre debe aprender a obedecer a la naturaleza antes de poder ser su amo. Fichte incorpora esas diversas aplicaciones, morales e intelectuales, al representar la relación amo-siervo entre yo y el otro. Pero va también mucho más lejos, pues extiende el concepto a toda la situación del hombre en el mundo, e incluye el acto primario del espíritu por el cual llega a conocer el mundo exterior. En Fichte, consiguientemente, la relación básica del espíritu con la naturaleza, incluso en el proceso de percibir la naturaleza, es una relación de conflicto irremisible, la lucha por el dominio ante un antagonista. Tal es la actitud metafísica en que pensaba Coleridge cuando, en su *Biographia literaria,* describe el sistema de Fichte como «un crudo egoismus, una jactanciosa e hiperestoica hostilidad hacia la NATURALEZA, como una cosa sin vida, sin dios y enteramente profana»[54]

En el tratado sobre la Revolución francesa que publicó en 1793, Fichte había fundado su pesquisa en «el derecho básico a la propiedad en general, y a la propiedad de la tierra en particular», sobre el principio de que

> originalmente nosotros mismos somos nuestra propia propiedad. Nadie es nuestro amo [*Herr*], y nadie puede convertirse en nuestro amo. Llevamos nuestra acta de libertad, otorgada y sellada por Dios, en lo profundo de nuestro pecho. Él mismo nos hizo libres y dijo: «desde ahora no seas esclavo [*Sklave*] de nadie»[55].

En lo escritos metafísicos que siguieron, Fichte tradujo esa relación de clases sociales del amo y el esclavo en una metáfora sobre la relación

normativa entre sujeto y objeto, hombre y naturaleza. Contra la aparente demostración por la lógica de que el hombre, en voluntad y en acción, está enteramente sujeto a las leyes ajenas de la naturaleza, establece como cimiento sobre el que apoya su argumento contrario la exigencia del yo: «Seré el amo [*Herr*] de la naturaleza; y ella será mi sierva [*Diener*]; tendré influencia sobre ella según la medida de mi poder, pero ella no tendrá ninguna influencia sobre mí». E incluso cuando alcancemos todos «la meta de nuestra vida terrenal», en ese estado futuro de paz universal y duradera en la que «los fines egoístas no tendrán el poder de dividir a la humanidad y hacerle malgastar sus propios poderes en el conflicto mutuo», los hombres se unirán y «volverán su poder unido contra el único oponente [*Gegner*] común que les queda —la naturaleza bruta y resistente»[56].

Friedrich Hölderlin, que como muchos de sus jóvenes contemporáneos, estudió ardientemente la audaz construcción de Fichte de un idealismo absoluto, siguió la guía de Fichte aplicando metáforas de conflicto y de la relación de clases sociales que él llama «dominio y servidumbre» a la relación cognitiva del espíritu con el mundo exterior. Hölderlin, sin embargo, altera drásticamente el concepto fichteano de la relación de poder ideal entre el espíritu y la naturaleza. En el Prefacio de Hölderlin a la versión de *Hiperión* que compuso en 1795, la meta humana más alta, nunca del todo alcanzable, no es subyugar a la naturaleza, sino regresar, en un nivel más alto, a aquella unidad de la persona y la naturaleza de la que el hombre civilizado se ha apartado. El estado último de paz duradera después del conflicto, tal como lo representa Hölderlin, es pues una unión de iguales ontológicos:

> Hemos caído fuera de la naturaleza, y lo que fue algún día uno... está ahora en conflicto consigo mismo, y cada lado oscila entre el dominio y la servidumbre [*Herrschaft und Knechtschaft*]. Nos parece a menudo como si el mundo lo fuera todo y nosotros nada, pero también a menudo como si nosotros lo fuéramos todo y el mundo nada...
>
> Terminar con ese eterno conflicto entre nuestra persona y el mundo, restaurar aquella paz que rebasa todo entendimiento, unirnos con la naturaleza de tal modo que formemos un solo todo ilimitado, tal es la meta de nuestra lucha... aunque es una meta que sólo puede alcanzarse por una infinita aproximación[57].

Y en otras versiones tempranas de *Hiperión* Hölderlin despliega una rica variedad de metáforas sociales y políticas y términos del poder para caracterizar a la vez el malestar y el bienestar del espíritu en sus relaciones perceptuales y cognitivas, así como prácticas y morales, con la naturaleza. Por ejemplo:

> La escuela del destino y de la costumbre me ha hecho, aunque inocentemente, injusto y tiránico con la naturaleza. La total falta de fe

que alimenté respecto a todo lo que recibí de sus manos no dejó florecer en mí ningún amor. Creía que el puro espíritu [*Geist*] libre no podría reconciliarse nunca con los sentidos y su mundo, y que no era posible ninguna alegría salvo las de la victoria. A menudo exigí con enojo del destino el retorno de la libertad original de nuestro ser; a menudo me regocijé en el conflicto que sostiene la razón con lo no racional, porque en secreto me importaba más ganar como victoria el sentimiento de superioridad que impartir la belleza de la unidad a los poderes sin ley que agitan el pecho humano... No aceptaba la buena disposición con que la naturaleza ofrece sus manos a la razón, pues quería ser su amo [*sie beherrschen*].

«En el punto mismo», escribe, «en que el hermoso mundo vino al ser para nosotros, cuando alcanzamos la conciencia, nos hicimos finitos»; el resultado es que «sentimos profundamente la restricción de nuestro ser, y nuestro poder encadenado lucha impacientemente contra sus cadenas». El riesgo, como dice en una rectificación implícita de la actitud metafísica de Fichte, es que «amargados por la resistencia de la naturaleza, luchamos contra ella no para establecer la paz y la unidad en ella, y por ende entre ella y el elemento divino que hay en nosotros, sino más bien a fin de aniquilarla; y de esta manera cortamos de un tajo el bello lazo que nos une a otros espíritus y transformamos el mundo que nos rodea en un desierto»[58]. Se seguiría que la acción psíquica opuesta, la reconciliación entre la persona y la naturaleza como una unión entre iguales, unirá a todos los espíritus en una confraternidad social y efectuará la transformación perceptual del desierto en jardín.

La famosa sección de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel sobre *Herrschaft und Knechtschaft* se deriva en parte de Fichte y en parte también, sin duda, del amigo de Hegel Hölderlin. En una de las etapas de la evolución de la conciencia, dos seres autoconscientes se confrontan uno con otro y «se ponen a prueba cada uno a sí mismo y el uno al otro por medio de una lucha a vida o muerte». El oponente que es más débil en propósito y en audacia sucumbe, de modo que «uno se convierte en el amo, el otro en el siervo». Pero un amo que, por su naturaleza misma, depende de un siervo no es verdaderamente libre, y en el transcurso de las cosas se sigue inevitablemente una irónica inversión de relaciones en la que la condición de «servidumbre, cuando se completa, pasa a lo opuesto de lo que es inmediatamente» al «invertirse en la condición de la verdadera independencia». O sea, que el siervo se convierte en el hombre libre porque, a diferencia de su amo ocioso, tiene la función de trabajar sobre el mundo exterior resistente y darle forma en objetos duraderos en los que reconoce su propio reflejo: «la conciencia trabajadora llega por sus medios a percatarse del ser existente independientemente como él mismo»[59].

La referencia primordial de Hegel en esta sección es a la relación entre individuos y entre la clase de los amos y la clase de los siervos en el orden

social y económico. Su tratamiento dialéctico de esas relaciones sugirieron a Marx el concepto central de su dialéctica materialista: el *Manifiesto comunista* empieza así: «La historia de toda sociedad que haya existido hasta ahora es la historia de la lucha de clases. El hombre libre y el esclavo, el patricio y el plebeyo, el amo y el siervo... el opresor y el oprimido...». Pero la *Fenomenología* de Hegel es persistentemente polisémica, con una sostenida referencia a la vez interior y exterior, de manera que la cambiante relación amo-siervo define también una etapa necesaria en el desarrollo cognitivo y moral tanto de los espíritus colectivos de los hombres como de cada espíritu humano individual, en el largo viaje educativo hacia la consumación de la conciencia. Y ese curso espiritual, nos revela Hegel, es de hecho la evolución hacia la realización de la idea de perfecta libertad. Así Hegel concluye sus *Conferencias sobre la filosofía de la historia,* después de discutir la tentativa abortada de los franceses de alcanzar la libertad por medio de la revolución violenta exterior, con el cumplimiento de la libertad genuina en el autoconocimiento absoluto del espíritu pensante y percibiente:

> La filosofía se ocupa únicamente del brillo de la Idea que se refleja en la historia mundial... Su interés consiste en reconocer el curso evolutivo de la Idea que se realiza a sí misma; y esto, en verdad, es la Idea de la libertad, que no es otra cosa que la conciencia de la libertad. Que la historia del mundo es ese curso evolutivo y ese venir a la realización del espíritu... tal es la verdadera teodicea, la justificación de Dios en la historia[60].

* * *

Un fenómeno impresionante en la historia literaria es hasta qué punto los escritores ingleses, colateralmente con sus contemporáneos alemanes, importaron términos sociales tales como «conflicto», «dominio», «tiranía», «sumisión», «esclavitud», «igualdad» y «libertad» al terreno cognitivo para representar las relaciones entre el espíritu y el mundo natural, o entre el espíritu y los sentidos físicos, en el acto de percepción. William Blake escribió *A Song of Liberty* [Canción de libertad] en lo más álgido de su expectativa milenarista frente a la Revolución francesa; pero después de perder la fe, incorporó los acontecimientos de la revolución y su secuela de guerras, reacción y tiranía en las formas y acciones míticas de sus Libros Proféticos. Blake aplica los conceptos de libertad y servidumbre a todos los aspectos de la experiencia humana, pero especialmente al terreno de la vista y la visión. La división primordial dentro del espíritu humano lleva de inmediato a un lucha sostenida por el dominio entre sus facultades componentes. Urizen, la razón aislada y centrada en sí misma, que representa la actitud del científico natural, dice a Los: «Mira esas

huestes estrelladas, / Son tus siervos si obedeces a mi tremenda Ley»*. A lo cual Los, el poder imaginativo caído, responde: «Si tú eres tal, ¡mira!, yo también soy tal. / Uno debe ser el amo. Prueba tus Artes, yo probaré las mías»**[61]. El dominio logrado de Urizen es correlativo de un cambio drástico en la percepción humana: un encogimiento de «toda la vastedad de la Naturaleza... / Ante sus ojos encogidos», y una «atadura» de los hombres «más / Y más a la Tierra: oclusiva y restrictiva», hasta el punto en que la sumisión del hombre a la «Filosofía de los Cinco Sentidos fue completa»***[62], la reintegración y el ordenamiento armonioso de las facultades mentales, como sabemos, señalan la liberación de esa visión libremente expansiva o «múltiple», visión que entrega a la conciencia humana un nuevo mundo que es el estado libre del espíritu al que Blake llama la Nueva Jerusalem. «En la Gran Eternidad», dice Blake, «la Forma es la Divina Visión... Eso es Jerusalem en cada Hombre... / Y Jerusalem se llama Libertad entre los Hijos de Albion»[63]. De modo semejante, en el *Prometeo desencadenado* de Shelley, el mito central representa un conflicto dentro del espíritu entre el poder tiránico y su víctima, cuya esclavitud resulta en la percepción de fantasías distorsionadoras en lugar de la realidad; así la victoria de Prometeo sobre sí mismo se manifiesta simultáneamente en la anulación de las pasiones divisorias del odio y la sed de venganza y en la emancipación de la visión del hombre respecto de las distorsiones que había impuesto al mundo.

Coleridge y Wordsworth encarnan su política de la visión en las metáforas con que describen la relación del hombre con el mundo que ve, y ambos poetas identifican el fracaso de las metas revolucionarias en Francia como la ocasión que les hizo transferir su búsqueda de la libertad de la revolución y las guerras de liberación a la experiencia del espíritu en la percepción. Este cambio radical de referencia es a su vez el tema de la oda de Coleridge *Francia: Oda*, «Retractación» o «Palinodia» de su entusiasmo revolucionario[64] que escribió a principios de 1798, antes de haber leído filosofía alemana. La resolución de ese poema sólo es inteligible a condición de que reconozcamos que gira en torno a la conversión de los conceptos políticos de la esclavitud y la libertad en metáforas del espíritu en su relación con la naturaleza.

La *Oda* se abre con una invocación a las nubes, olas, bosques, sol y cielo, elementos «imperiosos» del escenario natural que, puesto que «sólo rinden homenaje a las eternas leyes» y son así independientes de todo «control» fuera de su propio ser, funcionan como tipo de «toda cosa que

---

* Lo these starry hosts / They are thy servants if thou wilt obey my awful Law.

** If you are such Lo! I am also such. / One must be master. Try thy Arts I also will try mine.

*** ... all the vast of Nature... / Before their shrunken eyes... binding... more / And more to Earth: closing and restraining... Philosophy of Five Senses was complete.

es o será libre»; están pues calificadas para «dar testimonio» de la ininterrumpida adoración del poeta al «espíritu de la divinísima Libertad». «Cuando Francia iracunda abrió sus miembros de gigante / ... y dijo que habría de ser libre», él había volcado en ella y en su «lanza sofoco del tirano»* sus esperanzas de libertad universal; y hasta durante la guerra británica contra Francia y el Reino del Terror, había mantenido su fe en la inminencia de una nueva tierra de libertad, amor y alegría. «Pronto», dije,

> Conquistando no más que con su dicha,
> Forzará Francia a las naciones a ser libres,
> Hasta que la Alegría y el Amor mirando en torno suyo
> Llamen suya a esta Tierra**.

Pero ahora Francia ha invadido a su vez a Suiza, en una guerra de conquista dirigida contra la «libertad sin sangre del montañés», y ese acontecimiento le ha llevado finalmente a reconocer que la libertad no puede ganarse ni imponerse por el poder exterior, y que la revolución por un pueblo que está perceptualmente esclavizado —es decir, que el espíritu de sus ciudadanos está confinado por los límites de sus propios sentidos físicos— simplemente sustituye una esclavitud por otra.

> El Sensual y el Oscuro en vano se rebelan,
> ¡Esclavos por su propia compulsión! ¡En loco juego
> Rompen sus grillos y llevan el nombre
> De Libertad grabado en más gruesas cadenas!
> ¡Oh Libertad!...
> Mas tú ni hinchas el gesto del vencedor, ni nunca
> Insuflaste tu alma a forma alguna del poder humano***.

El poema se cierra con una situación romántica ejemplar: el hablante a solas en un acantilado batido por el viento, frente al paisaje abierto, y experimentando una libertad esencial en el poder de su ser de unirse a la escena que se despliega ante él y volverla a poseer en un acto de percepción liberada que es un acto de amor espontáneo:

---

* When France in wrath her giant-limbs upreared, / ... and said she would be free [...] her tyrant-quelling lance...

** Conquering by her happiness alone,
Shall France compel the nations to be free,
Till Love and Joy look round, and call the Earth their own.

*** The Sensual and the Dark rebel in vain,
Slaves by their own compulsion? In mad game
They burst their manacles and wear the name
Of Freedom, graven on a heavier chain!
O Liberty!...
But thou nor swell'st the victor's strain, nor ever
Didst breath thy soul in forms of human power.

¡Y allí yo te sentí! —en aquel borde del acantilado...
Sí, mientras allí erguido contemplaba, con las sienes desnudas
Y lanzaba mi ser por tierra, mar y aire,
Poseyéndolo todo con amor violentísimo,
¡Oh Libertad! Allí te sentía mi espíritu*.

En sus escritos posteriores Coleridge, de manera muy parecida a la de Blake, llegó a identificar esa condición en que el espíritu es un esclavo y el ojo físico su amo —el estado interior que él llamaba «despotismo del ojo» o «el despotismo de las impresiones exteriores», o la «Esclavitud del Espíritu ante el Ojo y [ante] la Imaginación visual o Fantasía»[65]— como el indicio y primera causa de los errores intelectuales, morales, políticos y estéticos de la filosofía sensualista post-lockeana. La posición de Coleridge es enteramente diferente de lo que él llama la «hiperestoica hostilidad a la naturaleza» de Fichte; su meta es el dominio del espíritu no sobre la naturaleza, sino sobre esa cosa física mínima, abstraída del todo viviente de la naturaleza, que es lo único perceptible al ojo sensual, y que amenaza constantemente con esclavizar al espíritu e inhibir el libre juego de la imaginación y otras facultades. Por un abuso de la función abstraedora de «su entendimiento y fantasía», que llena un papel necesario pero propiamente limitado en «la experiencia y el crecimiento intelectual», el hombre está tentado «a romper y esparcir la única vida divina e invisible de la naturaleza e incontables ídolos del sentido», y así «se sensualiza él mismo, y se hace esclavo de las cosas de las que estaba hecho para ser el conquistador y soberano»; de ese dominio del espíritu por el ojo, el resultado es «egoísmo, odio y servidumbre». El comienzo de la genuina libertad consiste por consiguiente en liberarse del ojo tirano: «emancipar al espíritu del despotismo del ojo es el primer paso hacia su emancipación de las influencias e intrusiones de los sentidos, sensaciones y pasiones en general»[66].

Regresamos a la dialéctica de la libertad y la servidumbre de Wordsworth. En el Prospectus a su más importante poema, Wordsworth, habiendo anunciado su argumento como la creación que el espíritu y el mundo exterior «con poderes unidos / Cumplen», invoca al «Espíritu profético» para que «críe / Mi corazón en libertad genuina». El papel de la libertad no es menos sobresaliente en *El preludio* de Wordsworth que en la metafísica del idealismo alemán, pues sirve de elemento temático principal en su educación como poeta: su temprano logro de la libertad, su error al buscar los medios equivocados para universalizar la libertad, su

* And there I felt thee! —on that sea-cliff's verge...
Yes, while I stood and gazed, my temples bare,
And shot my being through earth, sea, and air,
Possessing all things with intensest love,
O Liberty! My spirit felt thee there.

caída en la servidumbre, su gradual recuperación de la libertad y su descubrimiento de lo que es la genuina libertad[67]. *El preludio* empieza de hecho como termina *Francia: Oda* de Coleridge: con el poeta a solas en un paisaje abierto, batido por el viento y cantando un peán a la libertad de nuevo ganada:

> Un preso te saluda, llegado de una casa
> De servidumbre, libre de los muros
> De la ciudad aquélla,
> Cárcel que mucho tiempo lo tuvo emparedado.
> Ahora estoy libre, emancipado y fuera.
> ... Con corazón
> Gozoso y que no teme su propia libertad,
> Miro en mi torno...
> Bastante es estar libre*.
>
> (I, 6-33)

La «servidumbre» de la que la ciudad innombrada es el tipo metafórico ha sido espiritual más que física —«sacudido está / Aquel fardo que fue mi ser no natural»**— y su espíritu liberado puede responder ya a la brisa exterior con «una correspondiente brisa dulce y creadora» que es la inspiración, su poder de creación poética.

A todo lo largo de *El preludio* la libertad y la servidumbre (junto con una variedad de palabras sinónimas y relacionadas) son referencias clave en el relato que hace Wordsworth del desarrollo de su espíritu a través de la percepción, y se utilizan para representar un compleja evolución en la relación de su espíritu con sus sentidos y con el mundo exterior. La base queda establecida en la «sensibilidad infantil» del niño en los brazos de su madre que, puesto que percibe un mundo alterado por una invasora conciencia del amor de su madre, habita un «universo activo» que en parte ha creado su espíritu, en una alianza perceptual de los poderes interiores y exteriores. O sea, que su espíritu

> Crea, a un tiempo mismo creador y receptor,
> No trabajando sino en alianza

---

* A captive greets thee, coming from a house
Of bondage, from yon City's walls set free,
A prison where he hath been long immured.
Now I am free, enfrancis'd and at large.
... With a heart
Joyous, nor scar'd at its own liberty,
I look about...
Enough that I am free.

** 'tis shaken off, / That burden of my own unnatural self...

Con las obras que miran. Tal, en verdad, es el primer
Espíritu poético de nuestra vida humana*.

(II, 255-276)

En la subsiguiente juventud conservó su «primera sensibilidad creadora», de tal manera que su alma siguió «insumisa» a la «acción normal del mundo» y su percepción siguió siendo una actividad en la que su espíritu y los objetos exteriores intercambiaban libremente los papeles de amo y siervo. En palabras del propio Wordsworth, aunque su «poder plástico» era a veces «rebelde», era en su mayor parte «servidor estricto de las cosas externas / Con las que comulgaba», y las cosas externas a su vez, iluminadas por la «luz auxiliar» que irradiaba su espíritu, «obedecían / Semejante dominio»** (II, 377-392). Y al describir la persistencia de esa sensibilidad durante sus años escolares, Wordsworth identifica el poder de sostener la alianza y la acción recíproca entre el espíritu y el mundo, en su sentido esencial, como una libertad:

Pues aquí vine con poderes santos...
A aprehender las pasiones y los talantes todos
Que el tiempo y el lugar y la pasión imprimen
Sobre el mundo visible, y vine a obrar
Cambios así con el poder de este mi espíritu.
Era yo un Hombre libre; en el más puro sentido era libre
Y fuerte para fines majestuosos***.

(III, 83-90)

La experiencia que despedazó el juego libre y creador de su espíritu en la percepción consistió en el error de fijar en un medio político exterior, la Revolución francesa, sus esperanzas de alcanzar la libertad y la igualdad universales. El curso desastroso de los acontecimientos exteriores, y especialmente la guerra entre Inglaterra y Francia, vuelve a presentarse, metafóricamente, en el «cambio», «subversión», «choque», «revolución» y «guerra» que tienen lugar dentro del precinto de su espíritu:

---

* Creates, creator and receiver both,
Working but in alliance with the works
Which it beholds.—Such, verily, is the first
Poetic spirit of our human life.

** ... subservient strictly to the external things / With which it commun'd [...] obey'd / A like dominion...

*** For hither had I come with holy powers...
To apprehend all passions and all moods
Which time, and place, and season do impress
Upon the visible universe, and work
Like changes there by force of my own mind.
I was a Freeman; in the purest sense
Was free, and to majestic ends was strong.

No en mi persona sola, también en los espíritus
De todo joven ingenuo hallé
Cambios y subversión que nos trajo es ahora.
Ni de choque ninguno
A mi naturaleza moral dado
Supe hasta aquel momento; ningún lapso
Ni ningún sesgo de los sentimientos
Que mereciera el nombre de revolución,
Salvo esa sola vez,
Lo demás fue progreso en un mismo camino*.

(X, 232-239)

«Así», recapitula más tarde, «me hice extrañamente la guerra a mí mismo» (XI, 74). Y cuando su «natural gracia de espíritu» —el orden e interjuego armoniosos del «poder intelectual», «el amor», «la alegría» y «la imaginación»— «Cedió ante las presiones excesivas del día / Y ante sus resultados desastrosos», la consecuencia inmediata de ese derrumbe fue un conflicto de las facultades, en el que el ojo fue el vencedor y asumió el papel de tirano sobre el espíritu sometido:

El estado al que aludo era un estado
En que era el ojo amo del corazón,
Cuando ese que es en cada etapa de la vida
Nuestro sentido más tiránico tenía
Tal fuerza en mí que sometió a menudo
El espíritu mío a un dominio absoluto**.

(XI, 42-48, 171-175)

Como Coleridge, Wordsworth tiene cuidado de distinguir entre «la naturaleza» y el mundo que percibimos a través del ojo sin más ayuda. La naturaleza es mucho más que su componente de objetos físicos, y a lo que el alma se esclaviza es a la cosa material que es el residuo de la naturaleza

---

* Not in my single self alone I found,
But in the minds of all ingenuous Youth,
Change and subversion from this hour. No shock
Given to my moral nature had I known
Down to that very moment; neither lapse
Nor turn of sentiment that might be nam'd
A revolution, save at this one time,
All else was progress on the self-same path.

** The state to which I now allude was one
In which the eye was master of the heart,
When that which is in every stage of life
The most despotic of our senses gain'd
Such strength in me as often held my mind
In absolute dominion.

después de ser filtrada por el ojo puramente físico. De hecho, «la Naturaleza», como dice Wordsworth rotundamente, trata «de disolver / Esa tiranía» del ojo conminando a todos los sentidos «a contrabalancearse» unos a otros, y también haciendo a todos los sentidos y a sus objetos exteriores «a su vez servidores / De los grandes fines», explícitamente «de la Libertad y el Poder»; mientras que los placeres hacia los que nos solicita «semejante esclavitud» de la mirada son los «del sentido exterior, / No del espíritu»[68] (XI, 176-198). Pero por fortuna esa esclavización fue para él un estado transitorio, pues

Había yo sentido
Con demasiada fuerza, demasiado temprano,
Visitas del poder de la imaginación
Para que eso durase: deseché la costumbre
Del todo y para siempre, y otra vez
Me alcé en presencia, como me alzo ahora
De la Naturaleza, como un Alma sensible,
Un Alma creadora*.

(XI, 251-257)

Es precisamente en esa coyuntura, a fin de explicar los medios por los cuales recobró su libertad, donde Wordsworth introduce su comentario de las «motas de tiempo» con las que «nuestro espíritu / Se alimenta y repara invisiblemente»; pues las motas de tiempo dan testimonio de experiencias perceptivas anteriores en las que la actual relación amo-siervo entre los sentidos físicos y el espíritu había sido la inversa. Wordsworth no podría ser más explícito sobre este particular:

Este eficaz espíritu asoma sobre todo
Entre aquellos pasajes de la vida en los cuales
Sentimos hondamente que el espíritu
Es el amo y señor, y el externo sentido
Sólo el siervo obediente de la voluntad suya**.

(XI, 258-277)

---

* I had felt
Too forcibly, too early in my life,
Visitings of imaginative power
For this to last: I shook the habit off
Entirely and for ever, and again
In Nature's presence stood, as I stand now
A sensitive, and a creative Soul.

** This efficacious spirit chiefly lurks
Among those passages of life in which
We have had deepest feeling that the mind
Is lord and master, and that outward sense
Is but the obedient servant of her will.

El tono general de *El preludio* indica que Wordsworth pretende representar ese dominio absoluto del espíritu sobre el sentido exterior no como el ideal de la experiencia perceptiva, sino como un extremo ocasional que ayuda a rescatarle del desastroso extremo opuesto. El ideal perceptivo se expresa en el pasaje del siguiente libro donde describe su «visión / De un nuevo mundo» como producto de un equilibrio de fuerzas iguales que (en su insistente explotación de la analogía política) ennoblece a la vez al ojo y al objeto visible:

Un equilibrio, un ennoblecedor comercio
De acciones desde dentro y desde fuera,
La excelencia, el espíritu puro y la mejor fuerza
A la vez del objeto visto
Y del ojo que ve*[69].

Tal es para Wordsworth el equilibrio normativo del poder en la percepción; aunque, como él lo reconoce, fue un estado que sólo pudo alcanzar en momentos privilegiados e insostenibles de la experiencia.

Como tantos de los tópicos centrales de *El preludio*, la política de la visión de Wordsworth queda resumida y resuelta en el último libro, en su reconocimiento en el monte Snowdon del paisaje como «perfecta imagen de un poderoso Espíritu». En esa usurpación del dominio del mar regio —cuando las nieblas iluminadas por la luna proyectan aparentes costas y promontorios

Dentro del mar, del mar real, que parecía
Vacilar y entregar su majestad,
Usurpada hasta donde la mirada alcanzaba—**

el poeta reconoce el símbolo del poder del espíritu para alcanzar el dominio sobre lo dado visible:

Sobre todo
Una de las funciones de ese espíritu
Allí exhibía la Naturaleza, poniendo ante la vista...
Ese dominio que a menudo ejerce
Sobre la faz externa de las cosas***.

---

* A balance, an ennobling interchange
Of action from within and from without,
The excellence, pure spirit, and best power
Both of the object seen, and eye that sees.

** Into the sea, the real Sea, that seem'd
To dwindle and give up its majesty,
Usurp'd upon as far as sight could reach...

*** Above all
One function of such mind had Nature there

Y ese «Poder... que la Naturaleza así / Arroja sobre los sentidos, es la expresa / Similitud» y la «genuina Contraparte» de la «gloriosa facultad» de los «espíritus elevados»; —es decir, del poder perceptivo creador de la imaginación humana (XIII, 47-51, 73-90).

Wordsworth aclaró más tarde su intención al corregir «dominación» y sustituirlo por «mutua dominación» del espíritu y las cosas exteriores «con intercambiable supremacía»; pero incluso la versión inicial deja bien claro que la relación de poder entre el espíritu y el no-espíritu, tal como está simbolizada en ese ejemplo ideal, es a la vez recíproca e intercambiable. Sobre «todos los objetos del universo», los espíritus imaginativos elevados «pueden irradiar / Igual transformación» pero también siempre «que está / Para ellos creada, captándola por un instinto», aceptando a la vez «obrar y ser obrados»* (XIII, 93-100). Y añade que mientras el efecto de someterse a la poderosa tendencia «del hábito a esclavizar el espíritu, quiero decir / Oprimirlo con las leyes del sentido vulgar» es producir «un universo de muerte» (XIII, 138-141), el producto de un interjuego entre el espíritu y las cosas exteriores sin sacrificio de la autonomía ni de un lado ni del otro es un universo que está vivo y es activo:

En un mundo viviente viven,
No por la percepción sensible esclavizados,
Sino avivados, excitados**.

«Por ende», declara Wordsworth, «soberanía adentro y paz en la voluntad». Y esa soberanía y esa paz, traducidas del estado político al estado del espíritu perceptivo, es la libertad humana esencial:

¡Oh! Mas ¿quién es el que en su vida entera
Preservó y ensanchó tal libertad en sí?
Pues eso y nada más es Libertad genuina***.
(XIII, 102-123)

Exhibited by putting forth...
That domination which she oftentimes
Exerts upon the outward face of things.

* [Upon] all the objects of the universe... can send abroad / Like transformation... whene'er it is / Created for them, catch it by an instinct... to work and to be wrought upon...

** In a world of life they live,
By sensible impressions not enthrall'd,
But quicken'd, rouz'd.

*** Oh! who is he that hath his whole life long
Preserved, enlarged this freedom in himself?
For this alone is genuine Liberty.

Hemos llegado por fin al concepto de «libertad genuina» que Wordsworth invoca en el Prospectus a su poesía. Esta conclusión es también uno más de los diversos elementos temáticos que enlazan el final de *El preludio* con su principio; pues ha necesitado la experiencia entera de su vida, recordada en la tranquilidad y expresada en la forma artística del poema terminado, para aclarar la condición que sólo ahora define plenamente, pero cuya recuperación había celebrado en el «alegre preámbulo» a ese relato del desarrollo del espíritu de un poeta: «Ahora estoy libre... Bastante es estar libre».

NOTAS

[1] *Circa* 10 de septiembre de 1799; *Collected Letters,* I, 527.

[2] A Lord Byron, 8 de septiembre de 1816, *Letters of P. B. Shelley,* ed. de F. L. Jones, I, 504.

[3] Prefacio a *Laon and Cythna,* 1817 (reimpreso en 1818 con el título de *The Revolt of Islam*), *Shelley's Prose,* ed. de D. L. Clark, pp. 315-317.

[4] *To William Wordsworth,* vv. 38-45.

[5] Thomas Noon Talfourd, «An Attempt to Estimate the Poetical Talent of the Present Age», *The Pamphleteer,* V (1815), 432-433. Cf. Hazlitt, *Complete Works,* V, 161; XI, 86-87; *Shelley's Prose,* pp. 239-240; Francis Jeffrey, *Contributions to the Edinburgh Review* (4 vols., London, 1844), I, 158-167; *The Collected Writings of Thomas De Quincey,* ed. de David Masson, II, 273-274.

[6] Véase M. H. Abrams, «English Romanticism: The Spirit of the Age», *Romanticism Reconsidered,* ed. de Northrop Frye (New York, 1963), pp. 26-53.

[7] *The Correspondence of Robert Southey with Caroline Bowles,* ed. de Edward Dowden (Dublin, 1881), p. 52.

[8] Véase, p. ej., Auguste Viatte, *Les sources occultes du romantisme* (2 vols., Paris, 1928), especialmente I, 41, 98-103, 128-129, 232-269; II, 83-85, 199-201.

[9] *The Complete Works of William Hazlitt,* ed. de P. P. Howe (21 vols., London, 1930-1934), IV, 119-120.

[10] En cuanto a los movimientos revolucionarios apocalípticos en Alemania, véase Norman Cohn, *The Pursuit of the Millennium* (London, 1957). Como lo ha señalado Alexandre Koyré (*La Philosophie de Jacob Boehme,* pp. 7-9), Boehme vivió en un período de expectativas escatológicas y anticipó él mismo el inminente advenimiento, después de drásticas calamidades, de una nueva era de felicidad. En cuanto a la preocupación por los últimos días apocalípticos en el pietismo alemán del siglo XVIII, véase Hans-Joachim Mähl, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis* (Heidelberg, 1965), pp. 232-245. Herder escribió al comienzo de la Revolución francesa: «¿Qué le decís al tiempo presente y a los tiempos por venir?... ¿No vivimos en tiempos extraños, y no debemos casi creer en el apocalipsis? ¿Para qué fin desplegaría todos estos acontecimientos la alta economía de las cosas?» A Gleim, 12 de noviembre de 1792; *Von und an Herder,* ed. de Heinrich Düntzer & Ferdinand Gottfried von Herder (3 vols., Leipzig, 1861), I, 152.

Es también pertinente el hecho de que, como lo señala Gershom Scholem, la fe en la ilimitada promesa de la Revolución era casi corriente entre aquellos judíos que descendían de la secta radical de fines del siglo XVII que había aceptado a Sabbatai Zevi como el Mesías. Al inicio de la Revolución Francesa, dice Scholem, «no necesitaban ningún gran cambio para convertirse en los apóstoles de un apocalipsis político ilimitado». Uno de esos judíos, Junius Frey, fue guillotinado junto con Danton. Véase Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism,* pp. 287 ss., especialmente p. 320.

[11] Citado por Geoffrey Carnall, *Robert Southey and His Age* (Oxford, 1960), p. 41. Thomas Holcroft, aunque siguió siendo inflexiblemente republicano, concedió en 1798 «que las revoluciones políticas no están tan bien calculadas para mejorar la condición del hombre como durante cierto período yo, junto con casi todos los hombres pensantes de Europa, habíamos llegado a suponer». *Memoirs of Thomas Holcroft* (London, 1926), p. 269.

[12] Herschel Baker, *William Hazlitt* (Cambridge, Mass., 1962), p. 66; *The Collected Poetry of W. H. Auden* (New York, 1945), pp. 284-285, 288.

[13] *El paraíso perdido,* XII. Sobre la interiorización en Milton del paraíso terrenal, véase Michael Fixler, *Milton and the Kingdoms of God* (London, 1964), y Northrop Frye, *The Return of Eden* (Toronto, 1965), cap. IV.

[14] A Charles Ollier, 15 de octubre de 1819, en *The Letters of Percy Bysshe Shelley,* ed. de Jones, II, 127. En cuanto a Shelley sobre «el espíritu de la época» como producto de

una época de revolución, véase también *Shelley's Prose*, ed. de D. L. Clark, pp. 239-240, 296-297, 327-328; y *The Spirit of the Age* de Hazlitt, en *The Complete Works*, XI.

[15] *Descriptive Sketches*, vv. 774-791, en *Wordsworth's Poetical Works*, I, 88. En la versión revisada de 1849, Wordsworth hizo más explícito su eco de la profecía bíblica de «un nuevo cielo y una nueva tierra», al mismo tiempo que se retractaba de su anterior seguridad en un paraíso terrenal inminente por medio de la revolución política. Nótese sin embargo que incluso en época tan tardía Wordsworth daba un valor pragmático al hecho de haber alimentado alguna vez esas esperanzas imposibles:

> Lo, from the flames a great and glorious birth;
> As if a new-made heaven were hailing a new earth!
> —All cannot be; the promise is too fair
> For creatures doomed to breathe terrestrial air:
> Yet not for this will sober reason frown
> Upon that promise, nor the hope disown;
> She knows that only from high aims ensue
> Rich guerdons, and to them alone are due.

[Mirad, de las llamas un grande y glorioso nacimiento; / ¡Como si un cielo recién hecho estuviera saludando a una nueva tierra! / —Todo no puede ser; la promesa es demasiado hermosa / Para unas creaturas condenadas a respirar el aire terrenal: / Mas no por eso fruncirá el ceño la sobria razón / Ante aquella promesa, ni se desdirá de la esperanza; / Sabe que sólo de grandes propósitos se siguen / Los ricos galardones, y sólo a ellos son debidos.]

En *El preludio* de 1805, X, 371-414, Wordsworth dice que pudo incluso mirar las «enormidades» y «atrocidades» del Reino del Terror con «alguna porción del espíritu» de «los antiguos Profetas», como la merecida y limpiadora violencia del *dies irae* —«la consumación de la ira del Cielo».

[16] Wordsworth, *The Convention of Cintra*, ed. de A. V. Dicey (London, 1915), pp. 10, 122.

[17] Véase *El paraíso perdido*, III, 56-58, 323-349.

[18] Coleridge, *The Complete Poetical Works.*, I, 108-123. Véanse también las alusiones apocalípticas en el cuaderno de notas de Coleridge de 1796; *The Notebooks of S. T. Coleridge*, ed. de Kathleen Coburn (New York, 1957 ss.), I, 273.

[19] *Ibid.*, pp. 243-247. Sobre el transfondo de *France: An Ode*, véase Carl Woodring, *Politics in the Poetry of Coleridge* (Madison, 1961), pp. 180-187.

[20] *The French Revolution*, pp. 11-12, en *Poetry and Prose*, ed. de Erdman & Bloom, pp. 292-293; *America*, láminas 6-8 (p. 52); véase también *A Song of Liberty*, lámina 25 (pp. 43-44).

[21] A John Flaxman, 19 de octubre de 1801, *ibid.*, p. 686.

[22] *A Vision of the Last Judgement*, *ibid.*, pp. 554, 545, 555.

[23] *Ibid.*, p. 555. En su temprano *Matrimonio del cielo y del infierno*, Blake había interpretado la conflagración apocalíptica en términos de un realzamiento del poder de los sentidos:

> La creación entera será consumida, y aparecerá infinita y santa en lugar de aparecer como ahora finita y corrupta.
> Esto sucederá por un mejoramiento del goce sensual...
> Si las puertas de la percepción se limpiaran todo aparecería al hombre tal como es, infinito.
>
> (Lámina 14; *ibid.*, pp. 38-39).

[24] Robert Gleckner, «Blake and the Senses», *Studies in Romanticism*, V (1965), 14.

[25] *Jerusalem*, láminas 33, 49, 98-99, en *Poetry and Prose*, pp. 178, 196, 254-256. Véase también *The Four Zoas*, 21, en *Poetry and Prose*, p. 306. En un poema incluido en una

carta a Butts del 2 de octubre de 1800, Blake describe su «primera Visión de la Luz»; es decir su experiencia inicial (que ocurrió mientras caminaba por la playa en Felpham) del espectáculo abriéndose gradualmente hasta el estado último de visión, en el que vio todas las cosas como humanas y como una sola. En las palabras de Blake, «Mis Ojos se Expandieron», y vio todos los objetos naturales —rocas, colinas, fuentes, mar, estrellas— como humanos («For each was a Man / Human formd» [Pues cada uno era un hombre / Formado como humano]); gracias a su visión alteradora, vio también la escena natural como una mujer que abrazaba «in her fair arms / My Shadow... / And my wife's shadow too / And My Sister & Friend» [En sus bellos brazos / A mi Sombra... / Y la sombra de mi mujer también / Y mi Hermana y mi Amigo]. Después de esto, «Expandiéndose... mis Ojos más y más», todos esos hombres «Aparecieron como Un Solo Hombre», que procedió a envolver en sus rayos la forma purificada del propio Blake, *Poetry and Prose*, pp. 683-684.

[26] *Queen Mab*, IV, 88-89; VIII, 107, 124-126, 238; IX, 1, 4.

[27] En cuanto a la preocupación de Shelley por el fracaso de la Revolución francesa, véase Ross Woodman, *The Apocalyptic Vision in the Poetry of Shelley* (Toronto, 1964), pp. ix, 4, 24.

[28] Notas a *Hellas, The Complete Poetical Works*, pp. 479-480.

[29] Que Shelley traduce en términos seculares la versión cristiana tradicional de un apocalipsis espiritual es evidente por sus ecos en estos pasajes del *Paradiso* de Dante. Beatrice dice a Dante que los objetos que ve —río, chispas de luz, flores— no son sino «nubladas premoniciones de su verdad; no que esas cosas sean imperfectas en sí mismas, pero el defecto está en ti, en que tu visión no está todavía tan exaltada». Sin embargo, en el instante en que Dante se asoma y deja que sus ojos «beban» en la visión del Río de la Gracia, «entonces, como la gente que ha estado bajo máscaras y parecen otros que antes si se deshacen de la semblanza que no era suya y en la que se escondían, las flores y las chispas se convirtieron para mí en un gran festival, de modo que vi ambas cortes celestiales hechas palmarias... el alto triunfo del verdadero reino» (*Paradiso*, XXX, 77-79).

[30] *Sämtliche Werke*, ed. de Beissner, I, i, 148, 139-142.

[31] *Hyperion, ibid.*, III, 66-67. En cuanto a la actitud cambiante de Hölderlin frente a la Revolución francesa, véase Maurice Delorme, *Hölderlin et la Révolution française* (Monaco, 1959).

[32] Por ej., Novalis, *Schriften*, ed. de Kluckhohn (1929), II, 338; III, 123, 147, 159, 228. Véase Hans-Joachim Mähl, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*, parte II. Wilfried Malsch, *«Europa»: Poetische Rede des Novalis* (Stuttgart, 1965), comenta el papel de la Revolución francesa en la configuración del diseño de *Die Christenheit oder Europa* (1799) de Novalis.

[33] *Schriften*, ed. de Kluckhohn & Samuel (1960), I, 110-111.

[34] *Sartor Resartus*, ed. de Harrold, pp. 220, 186.

[35] *Ibid.*, pp. 222, 264.

[36] *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History, Works*, V, 84.

[37] *Kant's gesammelte Schriften* (Akademie Ausgabe), VIII, 27; véase también VI, 34, 134-136.

[38] Richard Kroner, *Von Kant bis Hegel* (2.ª ed., 2 vols., Tübingen, 1961), I, 1-2.

[39] Carl Leonhard Reinhold, *Briefe über die Kantische Philosophie* (2 vols., Leipzig, 1790), I, 12, 9. En cuanto al paralelismo posterior de Reinhold entre las revoluciones contemporáneas en la política y en la metafísica, véase su ensayo «Ueber die teutschen Beurtheilungen der französischen Revoluzion», *Neue teutsche Merkur*, abril de 1793, especialmente p. 396.

[40] A Baggesen, abril de 1795, en J. G. Fichte, *Briefwechsel*, ed. de Hans Schulz (2 vols., Leipzig, 1925), I, 449-450. Sobre los juicios de Fichte referentes a la Revolución, véase M. Gueroult, «Fichte et la Révolution française», *Revue Philosophique* (sept.-dic. de 1939), 226-320. Friedrich Schlegel escribió en el *Athenaeum* (1798): «La Revolución francesa, las

"Wissenschafstlehre" de Fichte y el "Meister" de Goethe son las más grandes tendencias de esta época. Cualquiera que se ofenda de esta yuxtaposición, a quien no pueda parecerle importante ninguna revolución que no sea ruidosa y material, no se ha levantado todavía hasta el punto de vista elevado e inclusivo sobre la historia de la humanidad». (Schlegel, *Kritische Schriften*, ed. de Wolfdietrich Rasch [München, 1964], p. 48.) En 1804 Schlegel declaró que la Revolución francesa era «mucho menos importante que otra revolución más grande, más rápida y más abarcadora que ha tenido lugar al mismo tiempo en las profundidades del espíritu humano» —es decir, «la invención del idealismo [filosófico]» (*Lesing's Geist aus seinen Schriften, ibid.*, pp. 444-445).

[41] *The Way towards the Blessed Life*, en *The Popular Works of J. G. Fichte*, trad. ingl. de William Smith (2 vols., London, 1889), II, 306, 309. Véase también *The Vocation of Man, ibid.*, I, 441-442, 470.

[42] Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, trad. ingl. de Wilkinson & Willoughby, p. 9.

[43] *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, ed. de Georg Lasson (Leipzig, 1919), II, 926.

[44] El capítulo décimo de la vida literaria de Coleridge da un tácito relato de sus reacciones ante la Revolución francesa desde el «esplendor de la esperanza» hasta los tiempos en que «mi espíritu se hundió en un estado de asco y desaliento totales». Como Wordsworth en *El preludio*, nos cuenta que dedicó entonces sus «pensamientos y estudios a los fundamentos de la religión y la moral», sólo para encontrarse «todo flotante. Las dudas se precipitaban; se me echaban encima "desde las fuentes de la gran profundidad"», y «pasó mucho tiempo antes de que mi arca tocara un Ararat y descansara» (*Biographia Literaria*, I, 132-133).

[45] *Phänomenologie des Geistes*, ed. de Hoffmeister, pp. 415-418, 420-422; en la trad. inglesa de Baillie, pp. 600-601, 603-605, 607-608.

[46] Prefacio a la *Fenomenología*, trad. ingl. de Kaufmann, *Hegel*, p. 380. Y véase J. Hippolyte, «La signification de la Révolution française dans la *Phénoménologie* de Hegel», *Revue Philosophique* (1939), pp. 321-352.

[47] *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, Sämtliche Werke*, XIX, 689-691.

[48] *Vom Ich als Princip der Philosophie, Sämtliche Werke*, parte I, vol. I, 156-159; y *System der gesammten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere*, parte I, vol. VI, 562-564.

[49] Citado por F. M. Todd, *Politics and the Poet: A Study of Wordsworth* (London, 1957), p. 11.

[50] Carta a Reinhold, cit. por Theodor Ballauf & Ignaz Klein, comps., *Fichte's Freiheitslehre* (Düsseldorf, 1956), p. 9. He citado ya la afirmación paralela de Schelling, en 1795, de que su «revolución del conocimiento» asienta como su primer principio «que la esencia del hombre subsiste enteramente en la absoluta libertad». Como observa Émile Bréhier, «la revolución idealista, como la Revolución francesa, proclama la libertad», pero una libertad interior, que «consiste esencialmente en la autonomía», en el sentido de que el espíritu obedece únicamente a las leyes que ha originado él mismo. Émile Bréhier, *Schelling* (Paris, 1912), p. 17.

[51] *Fichte's Sämtliche Werke*, ed. de J. H. Fichte, VI, 299-300.

[52] Apéndice B de *The Statesman's Manual*, en *Lay Sermons*, ed. de Derwent Coleridge, p. 66.

[53] Véase Gregory Vlastos, «Slavery in Plato's Thought», *The Philosophical Review*, L (1941); especialmente pp. 294-295, 301, sobre la aplicación en Platón de los términos «amo» y «esclavo» a la relación cuerpo-alma en la dimensión moral de la experiencia. Al comentar la búsqueda cognitiva de la verdad por el alma, más que la de la virtud, Platón representa también al alma en conflicto con el cuerpo, porque los sentidos corporales son inexactos e indignos de confianza, y también porque el cuerpo distrae al alma de su búsqueda de la verdad con la intromisión de sus deseos, temores y fantasías. El ideal en la

cognición, Platón sin embargo lo específica no como el dominio del alma sobre el cuerpo, sino como el logro por el alma del mayor desasimiento posible respecto del cuerpo lleno de errores y que distrae. Véase p. ej., *Plato's «Phaedo»*, trad. ingl. de R. Hackforth (Cambridge, 1955), 64C-67B, y el comentario, pp. 48-51.

[54] *Biographia Literaria*, I, 101-102.

[55] *Beiträge... über die französiche Revolution*, *Sämtliche Werke*, VI, 117.

[56] *Die Bestimmung des Menschen* (1800), *ibid.*, II, 191-193, 277.

[57] Vorrede, *Die vorletzte Fassung*, *Sämtliche Werke*, ed. de Beissner, III, 236. En el Prefacio a su anterior *Fragment von Hyperion*, Hölderlin había planteado dos tendencias del espíritu humano respecto de la naturaleza: el impulso adquisitivo, al que llama *Bedürfnisse*, y el impulso del poder, al que llama *Kräfte*. Cuando una u otra de estas tendencias se hace excesiva, el hombre muestra su «lado peligroso», ya sea al «desearlo todo o al esclavizarlo todo». La etapa del «más alto autodesarrollo» del hombre consistirá en cambio en su logro de una «organización» de esas fuerzas opuestas «en forma infinitamente multiplicada y reforzada» (*ibid.*, p. 163). Sobre este concepto en Hölderlin, véase Ulrich Gaier, reseña de Ryan, *Hölderlin's «Hyperion»*, *German Quarterly*, XXXIX (1966), 246.

[58] Versión en prosa de *Die Metrische Fassung* de Hyperion (1794-1795), *Sämtliche Werke*, III, 186-194; véase también *Hyperion's Jugend* (1795), *ibid.*, 199-205. Las relaciones de los pasajes que he citado con las doctrinas de Fichte quedan aclaradas con los comentarios de Hölderlin sobre Fichte en sus cartas de esa época; véase p. ej., a Hegel, 26 de enero de 1795; y a su hermano, 13 de abril de 1795 y 24 de diciembre de 1798.

[59] *Phänomenologie des Geistes*, ed. de Hoffmeister, pp. 141-150; en la trad. ingl. de Baillie, pp. 22-240.

[60] *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, ed. de Lasson, p. 938. También en la Introducción de Hegel a su *Historia de la filosofía:* el Espíritu pasa por la «división» y la «enajenación», «pero sólo para que pueda encontrarse a sí mismo, para que pueda regresar a sí mismo. Sólo esto es libertad: pues libre es lo que no está conectado con otro ni es dependiente de otro... En ninguna otra cosa sino en el pensamiento alcanza el espíritu esa libertad... Sólo en el pensamiento se hace transparente una materia ajena; aquí el espíritu es, de manera absoluta, libre». *Sämtliche Werke*, XVII, 52.

[61] *The Four Zoas*, 12, 16-20; ed. de Erdman & Bloom, pp. 302-303. Cf. la repetida pregunta de Asia a Demogorgon en la dialéctica de las relaciones de poder reversibles de la mente en Shelley, *Prometheus Unbound*, II, iv, 106-114: «¿Quién es el amo del esclavo?»

[62] *The Song of Los*, 4, 11-16; *ibid.*, p. 66.

[63] *Jerusalem*, lámina 54, vv. 1-5; *ibid.*, p. 201.

[64] *The Complete Poetical Works of S. T. Coleridge*, I, 168, 243, notas; véase también la carta contemporánea de Coleridge a su hermano George, *circa* 10 de marzo de 1798, *Collected Letters*, I, 394-398.

[65] *Biographia Literaria*, I, 74, 77; *Philosophical Lectures*, ed. de Kathleen Coburn (New York, 1949), p. 434.

[66] *The Friend* (ed. de Rooke), I, 517-518; Alice D. Snyder, *Coleridge on Logic and Learning* (New Haven, 1929), pp. 126-127.

[67] Varios comentadores recientes han abordado el tema de la libertad en Wordsworth; véase, p. ej., Carl R. Woodring, «On Liberty in the Poetry of Wordsworth», *PMLA*, LXX (1955), 1033-1048; Karl Kroeber, *The Artifice of Eternity* (Madison & Milwaukee, 1964), cap. II; Richard Stang, «The False Dawn: A Study of the Opening of Wordsworth's *The Prelude*», *ELH*, XXXIII (1966), 58-65.

[68] En su crítica en prosa Wordsworth afirma que escribir con el ojo sobre el objeto es una condición necesaria pero insuficiente para la poesía, puesto que es un modo de percepción en que el objeto visible es amo del espíritu: es un «poder, aunque indispensable para un Poeta... que él emplea únicamente por sumisión a la necesidad, y nunca durante largo tiempo, puesto que su ejercicio supone que todas las más altas cualidades del espíritu

sean pasivas y estén en un estado de sujeción a los objetos exteriores». Prefacio a los *Poems* (1815), *Literary Criticism of William Wordsworth*, ed. de Zall, p. 140; véanse también pp. 160, 173. En el poema *Personal Talk (II)*, Wordsworth dice: «Whose mind is but the mind of his own eyes, / He is a Slave» [Aquel cuyo espíritu no es sino el espíritu de sus propios ojos / es un Esclavo]; y en *La excursión* alude a esa falsa ciencia cuyo «ojo macilento» cuelga «encadenado a su objeto en una esclavitud bruta». *Poetical Works*, IV, 74; V, 149.

69 *The Prelude*, XII, 370-379. En un borrador manuscrito que describe el «segundo nacimiento» de Wordsworth como una «redención de su espíritu» respecto de «la sumisión y de un mundo servil», el espíritu y el universo exterior se representan como iguales por el hecho de que la aspiración del uno es igualada por las posibilidades del otro:

> He feels that, be his mind however great
> In aspiration, the universe in which
> He lives is equal to his mind, that each
> Is worthy of the other; if the one
> Be insatiate, the other is inexhaustible.

[Siente que, por grande que sea su espíritu / En la aspiración, el universo donde / Vive es el igual de su espíritu, que cada uno / Es digno del otro; si el uno / Es insaciable, el otro es inagotable]. *The Prelude*, ed. de E. de Selincourt & Darbishire, pp. 575-576.

Capítulo VII

La visión del poeta: la nueva tierra y la vieja

Combinar el sentido de maravilla y novedad del niño ante las apariencias, que durante quizá cuarenta años cada día había vuelto familiar... tal es el carácter y privilegio del genio.

Coleridge, *Biographia Literaria*

Ver las cosas de una manera nueva es verdaderamente difícil, todo nos lo impide, los hábitos, las escuelas, la vida diaria, la razón, las necesidades de la vida diaria, la indolencia, todo nos lo impide, de hecho hay muy pocos genios en el mundo.

Gertrude Stein, *Picasso*

Voltaire, Shelley, Wordsworth, Byron, Rousseau... establecieron una *nueva* conexión entre la humanidad y el universo, y el resultado fue una vasta liberación de energía. El *sol* renacía para el hombre y lo mismo la luna. Para el hombre, el sol mismo se hace rancio, se hace un hábito. Llega un salvador, un vidente, y el sol mismo danza de nuevo en el cielo.

D. H. Lawrence, *Aristocracy*

Si quiero fijar mi espíritu en lo que entiendo por valor absoluto o ético... una experiencia particular se presenta ante mí... Creo que la mejor manera de describirla es decir que cuando la tengo *me maravillo ante la existencia del mundo...* Es la experiencia de ver el mundo como un milagro.

Ludwig Wittgenstein, *Lecture on Ethics*

SIETE

Si un hombre ha de vivir su vieja vida o una nueva, en un universo de muerte o de vida, separado y ajeno o afiliado y sintiéndose en casa, todo, para el poeta romántico, depende de su espíritu según se implica en el mundo en el acto de percibir. De ahí la extraordinaria insistencia durante todo este período en el ojo y los objetos y la relación entre uno y otros. Sean cuales sean sus diferencias filosóficas en cuanto a lo que es y lo que sólo parece ser, los poetas más importantes coinciden con el punto de vista de Blake en el sentido de que «Así como es el hombre, así ve», de que «Tal Ojo —Tal Objeto», y de que «el Ojo que altera lo altera todo»[1]; por consiguiente, que ver el mundo equivocadamente es ver un mundo equivocado, pero verlo correctamente es crear una nueva tierra y un nuevo cielo.

El comentario de Carlyle sobre «El héroe como poeta» es sobre todo una amplia expansión de la triple significación del término latino *vates* como poeta, profeta y vidente. «¿No podemos decir que el intelecto se manifiesta enteramente en este poder de discernir lo que un objeto es?» «Un ojo *que ve* calmadamente; un gran intelecto, en una palabra.» «¡El ojo que ve!... Al poeta, como a cualquier otro, le decimos ante todo, *Ve.*» Pero puesto que ver el mundo de nuevo es equivalente a hacer un mundo nuevo, el latín *vates* y el griego *poeta* (hacedor) se corresponden. «Creativo, dijimos: la creación poética, ¿qué es eso a su vez sino *ver* la cosa suficientemente?» «El Poeta *Vates*» nos ofrece un «melodioso Apocalipsis de la Naturaleza»[2]. Como dice Ruskin, que a este respecto es discípulo de Carlyle: «Lo más grande que hace un alma humana en este mundo es *ver* algo, y decir lo que *vio* de una manera sencilla... Ver claramente es poesía, profecía y religión —todo junto»; es ser un «Vidente»[3].

Numerosos poemas cortos, como las obras extensas de apocalipsis imaginativo que comenté antes, giran en torno a la imaginería óptica. El poeta, enfrentándose al mundo, ve lo que no ha logrado ver, o ya no ve lo que vio una vez, o ve lo que vio antes de una manera nueva. La *Intimations Ode* [Oda de las premoniciones] de Wordsworth arranca con el inquietante descubrimiento de que «las cosas que he visto no puedo verlas ya», y concluye en el consuelo de que ahora ve las cosas viejas bajo una nueva luz, a través de un «ojo / Que ha seguido alerta a la mortalidad del hombre»*. Coleridge define su acidia en *Abatimiento: Oda* por el hecho de que, cuando contempla el cielo, las nubes, las estrellas y la luna, «¡veo, no siento, cuán hermosos son!» En el *Himno a la belleza intelectual* de Shelley, la fuerza no vista baña el mundo con una luz y un color transformadores pero inconstantes, y en *El Zucca,* algo, un «no sé qué», aparece y desaparece «en las flores y hojas

* [an] eye / That hath kept watch o'er man's mortality.

y en la hierba recién cortada». El indicio de la depravación interior de Peter Bell, en el poema de Wordsworth, es una deficiencia visual:

Una fresca flor junto a la orilla
Era para él una flor amarilla,
No era nada más*.

El Marinero de Coleridge, por otra parte, manifiesta su cambio espiritual por medio de una peripecia visual; hasta entonces había mirado las serpientes de agua como cosa repugnante, pero ahora ve que son bellas: «¡Oh felices cosas vivas! Lengua alguna / Declarará su belleza»**. En la gran versión de *La alquería en ruinas* de Wordsworth recientemente recuperada a partir del manuscrito, la reconciliación del Buhonero con el hecho bruto del sufrimiento humano inmerecido e inasimilable queda significado por una parecida alteración del ojo. Cerca del principio del poema, el Buhonero ha visto la alquería abandonada y en ruinas ofreciendo al viento «Una pared fría y desnuda cuya cumbre terrosa se disfraza / Con abrojos y fétidos yerbajos». Pero al final dice:

Esos abrojos y las altas hierbas sobre el muro,
Que la bruma y las gotas calladas plateaban,
Cuando una vez pasaba, trajeron a mi espíritu
Tan quieta imagen de tranquilidad,
Tan quieta y tan en calma, y estaban tan hermosos.
...Volví la espalda
Y fui por mi camino en la felicidad***[4].

Lo que le preocupa es una posición radical en las maneras de ver el mundo, y la necesidad de pasar de una manera a otra, que es muy difícil pero obra maravillas. A «la visión única», el confiarse en ojo «corporal», «físico», «vegetal», «corpóreo» o «exterior», que da como resultado una esclavitud del espíritu a objetos meramente materiales, un sueño de muerte espiritual y una muerte en vida de los sentidos —a esa manera de ver los poetas oponían el modo de visión liberado, creador y de resurrección

* A primrose [primavera: flor] by a river's brim
A yellow primrose was to him,
And it was nothing more.

** O happy living things! No tongue / Their beauty might declare.

*** Those weeds, and the high spear grass on that wall,
By mist and silent raindrops silvered o'er,
As once I passed, did to my mind convey
So still an image of tranquility,
So calm and still, and looked so beautiful.
...I turned away
And walked along my road in happiness.

«a través del ojo y no con el ojo», o de visión por medio del «ojo interior», el «ojo intelectual», el «ojo imaginativo» o simplemente «la imaginación»—. El cambio es de la óptica física a lo que Carlyle, en el título de uno de sus ensayos, llamó «Óptica Espiritual»[5], y que Blake y otros llamaban a menudo «Visión».

Puesto que la percepción de un nuevo mundo era el criterio del éxito en la vida —la condición de la experiencia que los escritores que mantenían el vocabulario tradicional llamaban «redención»—, será útil identificar las maneras principales en que se decía que se manifestaba ese triunfo de la visión sobre la óptica. En capítulos anteriores he comentado la manera principal e inclusiva, la transformación de un medio discreto, muerto y ajeno en un medio humano, integral y amistoso en el que el hombre se siente enteramente en casa. Pero hay varias maneras suplementarias en las que el ojo, alterándose, se decía que daba como fruto, por lo menos momentáneamente, un mundo recreado. No siempre son claramente distintas ni en teoría ni en la práctica, pero por comodidad trataré por separado tres modos de percepción renovadora: la frescura de la sensación, los «momentos» de iluminación y las transvaloraciones visuales.

1. Frescura de la sensación

Los historiadores de la literatura han estado tan ocupados con la pretensión de Wordsworth, en el Prefacio de las *Baladas líricas*, de escribir en el lenguaje realmente hablado por los hombres, que descuidan el testimonio de Coleridge en el sentido de que el motivo primordial de Wordsworth había sido en realidad ejemplificar una nueva manera de percibir el mundo invistiéndolo de «los colores modificadores de la imaginación». La meta de Wordsworth en esos poemas, declara Coleridge en la *Biographia literaria*, fue

> dar el encanto de la novedad a cosas de todos los días, y excitar un sentimiento análogo al sobrenatural despertando la atención del espíritu del letargo de la costumbre y dirigiéndolo hacia el encanto y las maravillas del mundo que se extiende ante nosotros; tesoro inagotable, pero para el cual, a consecuencia de la película de familiaridad y solicitud egoísta, tenemos ojos pero no vemos, oídos y no oímos, y corazones pero ni sentimos ni entendemos.

Sólo al publicarlas, añade Coleridge, representó Wordsworth las *Baladas* (en la Advertencia de 1798) «como un *experimento*... en el lenguaje de la vida ordinaria»[6]. En el Prefacio aumentado de 1802, el propio Wordsworth completó su declaración anterior diciendo que su «principal objeto» había sido efectivamente en parte arrojar sobre ciertos incidentes y situaciones

comunes «cierta coloración de la imaginación, por la que las cosas ordinarias se presentarían al espíritu de una manera inusual»[7].

En un capítulo anterior de la *Biographia* Coleridge nos dice que en 1796, cuando oyó por primera vez a Wordsworth leer uno de sus poemas en voz alta, lo que le había impresionado de manera inmediata y profunda había sido precisamente la exhibición de una manera de ver que renovaba la realidad sin distorsionarla —el «fino equilibrio de la verdad en la observación y la facultad imaginativa de modificar los objetos observados», y la proyección de la *«atmósfera...* del mundo ideal alrededor de formas, incidentes y situaciones en las que, para la visión común, la costumbre había empañado todo el lustre».

> No encontrar contradicción en la unión de lo viejo y lo nuevo; contemplar al ANCIANO de grande edad y todas sus obras con sentimientos tan frescos como si todo hubiera brotado del primer fiat creador; caracteriza el espíritu que siente el enigma del mundo y puede ayudar a descifrarlo. Llevar adelante los sentimientos de la infancia hasta los poderes de la edad adulta; combinar el sentido infantil de maravilla y novedad ante las apariencias, que durante cuarenta años quizá cada día había hecho familiar... tal es el carácter y el privilegio del genio... de manera que se representen los objetos como para despertar en los espíritus de otros... aquella frescura de sensación que es la compañera constante de la convalecencia mental no menos que de la corporal[8].

La meditación sobre este poder característico de Wordsworth, continúa diciendo Coleridge, fue lo que le llevó inicialmente a reconocer que hay una distinción entre la imaginación y la fantasía [*fancy*], y en último término a definir la imaginación como la facultad que equilibra o reconcilia «el sentido de novedad y de frescura con los objetos viejos y familiares» como parte de la operación total por la cual crea, a partir de materiales de la percepción primaria y normal, un mundo nuevo: la imaginación «disuelve, difunde, disipa a fin de recrear». La imaginación de Wordsworth, según dice en otro lugar, es «la Fuerza *modificadora* en ese altísimo sentido de la palabra... en que es una borrosa Analogía de la Creación... todo lo que podemos *concebir* de la creación»[9].

Los pasajes de la *Biographia* de Coleridge incorporan, en preciso resumen, los términos clave del léxico romántico de la percepción creadora. La empresa persistente consiste en hacer nuevo el mundo no distorsionándolo, sino desfamiliarizando lo familiar gracias a una manera refrescante de mirarlo. La fuerza opositora primordial es «la costumbre» —lo que Wordsworth en *El preludio* condena repetidamente como «hábito», «uso y costumbre», «la acción normal del mundo»[10]— que opera de manera insidiosa e incansable para asimilar lo existente único a las categorías perceptuales generales. El resultado de superar ese «letargo de la costumbre», dice Coleridge, es desencarcelar la «maravilla» en lo

«familiar»; o, según el término alternativo de Wordsworth, revelar el milagro en la pura existencia de un objeto:

> Y el producto nativo del mundo, tal cual llega
> Hasta nuestros sentidos con amplitud mental inusitada,
> Se reputa como un milagro*[11].

El criterio de esa frescura de la sensación es «el sentido infantil de maravilla y novedad», y se sobreentiende que así como ve hoy un niño, así veía toda la humanidad en la infancia de la raza humana. «Miras en torno a tu Madre Tierra», según la semiirónica descripción de sí mismo de Wordsworth,

> Cual si fueras su cría primogénita
> ¡Y nadie hubiera antes que tú vivido!**[12].

Entre los primeros hombres, dice Novalis, «había frescura y originalidad en todas sus percepciones; y ¿qué son los niños sino los primeros hombres? La mirada fresca del niño es más rica de significación que el presentimiento del más indudable Vidente»[13]. Generalmente encontramos también una ecuación, implícita o declarada, entre la infancia del individuo y la condición de Adán en el Edén, de tal manera que restaurar la visión fresca y maravillada del niño es recobrar la experiencia prístina del paraíso: «como si todo», dice Coleridge, «hubiera brotado entonces del primer fiat creador».

En la época de Blake y Wordsworth, como dice Peter Coveney en *The Image of Childhood* [La imagen de la infancia], «el niño sale de su relativa falta de importancia para convertirse en el foco de un interés literario sin precedente», a la vez por lo que es en sí mismo y como referencia normal al definir la experiencia adulta válida[14]. Es sin embargo un error pretender, como pretenden algunos críticos, que el recurso romántico al niño es una norma regresiva que celebra el infantilismo. Aquí, como en otros lugares, la visión típica está representada por Schiller, que interpreta la fuerza de nuestra nostalgia del estado de infancia como un signo de que eso es «lo que fuimos» y «lo que hemos de ser de nuevo», pero sólo prosiguiendo hasta «nuestra edad adulta», en la que incorporaremos la anterior simplicidad en «la armonía más alta» de la madurez[15]. «El hombre terrenal más altamente desarrollado», en la versión de Novalis del concepto prevaleciente

---

* And the world's native produce, as it meets
The sense with less habitual stretch of mind,
Is ponder'd as a miracle.

** You look around on your Mother Earth
As if you were her first-born birth,
And none had lived before you!

del desarrollo como un retorno en espiral, «es muy parecido al niño», pero al preservar la «tesis» y la «antítesis» del proceso de su evolución, «es el grado sintético más alto del niño»[16]. «Lo armónico de la infancia», según Hegel, «es un don de la mano de la naturaleza: la segunda armonía debe brotar del trabajo y la cultura del espíritu. Y así las palabras de Cristo, "A menos que os *hagáis* como niños pequeños", etc., están lejos de decirnos que debemos seguir siendo niños para siempre»[17]. Aunque Wordsworth encuentra las raíces de su «sensibilidad creadora» en su condición infantil en brazos de su madre, y a pesar de su evidente nostalgia de la etapa de la infancia, subraya que su crecimiento hacia la madurez implica «la disciplina y cumplimiento / Del espíritu del Poeta»[18]. La descripción que da Coleridge de la frescura de sensación en la *Biographia* está informada por el concepto de crecimiento como progreso espiral que preserva los valores de sus etapas anteriores: «No encontrar contradicción en la unión de lo viejo y lo nuevo» en la percepción es la marca del éxito en la persecución de «los *sentimientos* de la infancia en los *poderes* de la edad adulta». La norma es sostener la actitud de respuesta del niño en lo que Blake llama la visión «organizada» de la imaginación desarrollada.

Estas formulaciones románticas están arraigadas en lugares comunes bíblicos y teológicos, la alusión de Coleridge a «el ANCIANO de grande edad y todas sus obras», por ejemplo, apunta a la visión apocalíptica descrita en el capítulo séptimo del Libro de Daniel. Y su declaración sobre liberar al espíritu de la costumbre para dirigirlo hacia las «maravillas del mundo que se extiende ante nosotros», para el cual «tenemos ojos pero no vemos, oídos pero no oímos», hace eco a las palabras de Cristo a los que son obtusos para la significación de sus milagros: «¿Teniendo ojos no veis? ¿y teniendo oídos no oís?» —palabras que Coleridge traduce a un milagrismo puramente perceptivo[19]—. Y para San Agustín, como para muchos escritores mil trescientos años más tarde, había sido el modo habitual de sensación del hombre que, encadenándolo a su condición caída, es el enemigo de una visión redentora. «Con mis sentidos corporales examinaba el mundo exterior.»

> Y a veces Tú me admites a un estado de espíritu en el que no estoy ordinariamente, una especie de deleite que si por ventura pudiera hacerse permanente en mí sería difícil de distinguir de la vida venidera. Pero por el peso de mis imperfecciones vuelvo a caer, y me tragan las cosas acostumbradas... Eso es lo que produce el peso de la costumbre[20].

La preocupación moderna por las experiencias de la infancia se ha rastreado generalmente, con alguna justificación, sobre todo hasta Rousseau, que escribió por ejemplo, en *Émile:* «La naturaleza quiere que los niños sean niños antes de ser hombres... La infancia tiene maneras de ver, pensar

y sentir que le son peculiares; nada puede ser más loco que sustituir sus maneras por las nuestras»[21]. ¡La referencia al niño como norma es sin embargo unos diecisiete siglos anterior a Rousseau! Como nos lo recuerda Hegel, no fue un primitivista romántico, sino Cristo, quien planteó el retorno al estado de un niño como la condición para entrar en el reino apocalíptico: «A menos que os convirtáis y os hagáis como niños, no entraréis en el reino de los cielos». Y para el siglo XVII, el paralelismo tradicional entre el nuevo mundo percibido por el adulto renegado y la nueva tierra que espera al redimido en la plenitud de un tiempo se había extendido lo suficiente —contra la fuerte presión de la doctrina de la corrupción heredada— para establecer un paralelo, en el otro extremo del lapso temporal, entre la percepción del niño recién nacido y la de Adán cuando toda la creación era nueva. Francis Bacon, que miraba la caída del hombre, en su aspecto cognitivo, como una corrupción del perfecto «comercio entre el espíritu del hombre y la naturaleza de las cosas» en el Edén, representa nuestra futura «entrada en el reino del hombre, fundado en las ciencias», como «no muy diferente de la entrada en el reino de los cielos, adonde nadie puede entrar salvo como un niño pequeño». Thomas Traherne equiparaba su experiencia visual en la infancia con la percepción de Adán antes de la caída:

> Ciertamente Adán en el Paraíso no tenía más dulces y Curiosas Aprehensiones del Mundo que yo cuando era un niño... Todo parecía Nuevo, y Extraño al principio, inexpresablemente raro, y Delicioso, y Hermoso... Yo parecía como uno que ha entrado en el Estado de Inocencia... los árboles Verdes... me transportaban y me Arrobaban; su Dulzura y Belleza inusual hacían saltar mi Corazón[22].

Esa «primera luz que brillaba en mi Infancia» fue sin embargo «totalmente eclipsada» por las categorías habituales de la percepción adulta corriente (por «las Costumbres y maneras de los Hombres»); y eso constituyó su caída personal de la inocencia original: «Pronto fui teñido y caí por causa de los otros». Como más tarde en Coleridge y Wordsworth, también en Traherne la costumbre más que la depravación es el tirano que tiene esclavizados nuestros sentidos inocentes: «Nuestra Miseria procede diez mil veces más de la Esclavitud exterior de la Opinión y la Costumbre que de cualquier corrupción interior o Depravación de la Naturaleza: y... no son tanto los Riñones de nuestros Padres sino las vidas de nuestros Padres lo que nos esclaviza y ciega» (III, 7-8). El mundo es en verdad tan hermoso, que «Si lo viéramos tan sólo una vez, esa primera Apariencia nos asombraría. Pero viéndolo diariamente, no lo observamos» (II, 21). El estado de espíritu y el modo de percepción del niño siguen siendo sin embargo para el adulto ideales accesibles. Ahora, dice Taherne, «desaprendo, y me convierto como quien dice en un Niño pequeño nuevamente, para

poder entrar en el Reino de DIOS» (III, 3). Pues el ojo alterado lo altera todo; o tal como dice Traherne, «no nos preocupó tanto lo que los Objetos eran delante de nosotros como con qué Ojos los mirábamos» (III, 68).

El «esplendor en la hierba» y la «gloria en la flor» cuya pérdida lamenta Wordsworth en su *Intimations Ode* —aquella «luz celestial» percibida por el niño que es oscurecida y luego borrada por «la costumbre... con un peso / Denso como la escarcha»*— había sido el lugar común mismo en la tradición evangélica. Traherne, que había visto en la infancia «las Obras de DIOS en su Esplendor y su Gloria», rompió en su última madurez las cadenas de la costumbre para volver a percibir que «cada Brizna de Hierba es Obra de Su Mano» (III, 2, 62). Henry Vaughan, poeta que compartía el concepto de Traherne del ojo anterior a la caída del niño, cantaba:

> ¡Feliz aquel temprano día!
> Cuando en mi infancia de Ángel esplendía...
> Cuando en alguna *flor* o una *dorada Nube*
> Con alma absorta toda una hora estuve,
> Y espiaba en esas glorias de humildad
> Algunas sombras de la eternidad**.

El resultado del descenso de Jacob Boehme «a través de las puertas del infierno» hasta la experiencia espiritual de unas bodas apocalípticas, cuando fue «abrazado con amor, como el prometido abraza a su amada prometida», fue una frescura de percepción que le permitió reconocer «a Dios en todas las criaturas, y también en las hierbas y abrojos»[23]. En América, Jonathan Edwards, en el instante en que aceptó plenamente la doctrina de la justicia de Dios en la preelección, experimentó «una maravillosa alteración de mi espíritu» que produjo una alteración correspondiente de la sensación: «la apariencia de todo quedó alterada; parecía ser... [una] apariencia de gloria divina, en casi todas las cosas»: en las «nubes y el cielo azul: en la hierba, las flores, los árboles; en el agua y en toda la naturaleza»[24].

El prototipo teológico de la caída, la redención y la creación de una nueva tierra se manifiesta, metafóricamente, en casi todas las declaraciones románticas sobre la frescura de la experiencia visual. «La poesía», dice Shelley en su *Defensa de la poesía,* «hace que los objetos familiares sean como si no fueran familiares».

---

* custom... with a weight, / Heavy as frost...

** Happy those early dayes! When I
Shin'd in my Angell-infancy...
When on some *gilded Cloud,* or *flowre*
My gazing soul would dwell an houre,
And in those weaker glories spy
Some shadows of eternity.

> La poesía vence a la maldición que nos ata a estar sometidos al accidente de las impresiones que nos rodean... Reproduce el Universo común del que somos partes y percipientes, y purga de nuestra visión interior la película de familiaridad que oscurece para nosotros la maravilla de nuestro ser... Crea de nuevo el universo, después de que ha sido aniquilado en nuestros espíritus por la recurrencia de impresiones que la reiteración ha hecho romas. Justifica la audaz y verdadera frase de Tasso: *Non merita nome di creatore, se non Iddio ed il Poeta*[25].

Sartor Resartus de Carlyle hace altamente visibles las fórmulas heredadas dentro de la doctrina romántica. El «Sobrenaturalismo Natural» de Carlyle, por medio de una transacción sin mediaciones entre el objeto natural y el ojo deshabituado, produce auténticos milagros. «La costumbre nos ciega para lo milagroso de los milagros que ocurren todos los días.» «¿Qué es la filosofía entera sino una continua batalla contra la Costumbre» y contra «las formas —Pensamientos, Espacio y Tiempo» que «nos ciegan para la maravilla que yace por todas partes cerca de nosotros?» «El verdadero uso» de su libro, nos revela al final, ha sido «exhibir la Maravilla de la vida cotidiana y las cosas comunes». Su héroe, cuando «los ojos de su espíritu... se liberaron de su venda, y sus manos de sus esposas», despierta «a un nuevo Cielo y una nueva Tierra». Ahora, si tan sólo el lector está dispuesto a «barrer la Ilusión del Tiempo», «¡cómo quedaría sin venda tu vista y tu corazón se prendería en llamas en el mar de Luz de la maravilla celeste!». Entonces todo entraría en la imperecedera visión de la gloria en la hierba —el reconocimiento de que «a través de cada hoja de hierba... la gloria de un Dios presente sigue resplandeciendo»[26].

2. Momentos

Muchos escritores románticos dieron testimonio de una experiencia profundamente significativa en la que un instante de conciencia, o también un objeto o acontecimiento ordinarios, estalla de pronto en una revelación; el momento insostenible parece detener lo pasajero y se describe a menudo como una intersección de la eternidad con el tiempo. También en este caso las *Confesiones* de Agustín proporcionan el prototipo teológico. «Estaba estudiando ahora», dice, «el fundamento de mi admiración por la belleza de los cuerpos» en un mundo de existencia que no es ni creado ni mutable, cuando

> en el impulso de una mirada temblorosa [*in ictu trepidantis aspectus*] mi espíritu llegó a Lo Que Es, Entonces por cierto vi claramente Tus *cosas invisibles que son entendidas por las cosas que están hechas;* pero me faltó la fuerza para mantener fija la mirada, y mi debilidad fue de nuevo derrotada, de modo que volví a mis viejos hábitos.
>
> (VII. xvii)

En otra ocasión, mientras conversaba con su madre sobre la «Luz eterna» y aquella Sabiduría que «no está hecha» sino que «simplemente es, pues es eterna», «con todo el esfuerzo de nuestro corazón logramos por un instante tocarla»; «en un súbito pensamiento [*rapida cogitatione*] logramos tocar la eterna Sabiduría».

> Entonces suspirando... volvemos al sonido de nuestra propia lengua, en la que una palabra tiene un comienzo y un fin... Y si eso pudiera continuar... esa vida [de uno] sería eternamente tal como aquel único momento [*momentum*] de entendimiento por el que habíamos suspirado: ¿no sería eso: *Entrar Tú* en *la alegría de Tu Señor*? ¿Pero cuándo será? ¿Será cuando *nos levantemos de nuevo* y *no estará todo cambiado*?
>
> (IX. x)

Esa experiencia de la eternidad en un momento, nos sugiere Agustín, anticipa la traducción de todo tiempo en la eternidad después del apocalipsis.

A lo largo de los siglos cristianos las revelaciones de lo eterno dentro de lo pasajero, o también la súbita llamarada de la fuente de toda luz en medio de la oscuridad de la conciencia caída —lo que Jonathan Edwards, en el título de uno de sus sermones, llamó «Una Luz divina y sobrenatural inmediatamente impartida al Alma por el Espíritu de Dios»— fueron un relato común en la vida devota. Rousseau, en sus *Rêveries du promeneur solitaire*, naturalizó esos ápices de la experiencia describiéndolos no como la irrupción en una eternidad que existe en otro sitio y fuera del tiempo, sino en términos puramente empíricos; la iluminación se vuelve autoproducida, autogarantizada, autosuficiente, y manifiesta la intemporalidad como una cualidad del momento experiencial. En ciertos estados de espíritu durante sus ensoñaciones en la isla de Saint-Pierre, nos dice Rousseau, descubrió «la suprema felicidad», en la que «el tiempo no significa nada» y «el presente dura para siempre, pero sin indicar su duración y sin rastro de sucesión»; y «mientras dura ese estado nos bastamos a nosotros mismos, como Dios»[27].

Semejantes experiencias, con o sin referencia a una fuente luminosa fuera de la mente y a un reino no temporal del ser, fueron un relato común entre los filósofos y poetas de la generación romántica. El nombre de este fenómeno era entonces, como sigue siéndolo en gran parte, el «momento» (en las *Confesiones* de Agustín *momentum*, y en los escritores alemanes *der Augenblick* o *der Moment*) que subraya su paradójico atributo de tiempo intemporal; señalaré este uso especializado de la palabra «Momento» escribiéndola con mayúscula. Schelling identifica una condición que «asienta la eternidad absoluta en la mitad del tiempo», como «un súbito abrillantamiento e iluminación de la conciencia» que debe parecer «efecto de la gracia»[28]. Hölderlin celebra repetidamente «el Momento [*Augenblick*] en que lo imperecedero está presente en nosotros»,

esos «Momentos de liberación... en los que nos parece que el espíritu libre de sus cadenas, olvidadas sus penas y su servidumbre, retorna en triunfo a las salas del sol»[29]. El poema de Goethe *Die Weisen und die Leute* describe una revelación «in Blitzes Nu» —en el relámpago de un ahora— y en *Vermächtnis* (Testamento), Goethe da testimonio del Momento en que se encuentra «el centro»:

> Dann ist Vergangenheit beständig,
> Das Künftige voraus lebendig,
> Der Augenblick ist Ewigkeit.

De una clase afín es el Momento salvador de Blake —el «Momento de cada Día que Satán no puede encontrar» que «renueva cada Momento del Día si está debidamente colocado»; o la revelación intemporal «Dentro de un Momento: una Pulsación de la Arteria» cuando «el Trabajo del Poeta está hecho» (*Milton* 35. 42-5, 29. 1-3). Afines también, aunque expresados en un idioma filosófico diferente, son en Shelley «los mejores y más dichosos momentos... que se alzan imprevistos y se van no despedidos», que son «como la interpenetración de una naturaleza divina a través de la nuestra» —«apariciones evanescentes» que la poesía «detiene» y «visitas de la divinidad» que la poesía «redime del decaimiento»—. Shelley añade la distinción de que esas «visitas evanescentes» están «a veces asociadas con el lugar o la persona, a veces [incumben] sólo a nuestro propio espíritu»[30]. Es decir, que hay un Momento cargado y también un objeto momentáneamente cargado, una irradiación no localizada de la conciencia y un elemento incandescente de la percepción sensual. Según la descripción que hace Novalis de este último tipo (al que llama alternativamente el *Augenblick* y el *Moment*), tales experiencias «son especialmente impresionantes al echar los ojos sobre una multitud de formas y rostros humanos... al escuchar ciertas palabras, al leer pasajes particulares», así como ante la vista de «muchos incidentes y ocurrencias en el escenario natural»[31].

Wordsworth es preeminentemente un poeta del Momento revelador y luminoso, del «suave choque de la dulce sorpresa», de «fogonazos, se diría», de «objetos reconocidos / En relámpagos», de externos «rayos como el resplandor de un escudo», así como de «rayos que llegan / Iluminando el alma»[32]. En algunos pocos casos la revelación ocurre cuando la escena visible, presente o recordada, está completamente oscurecida. En *Tintern Abbey*, por ejemplo, «se nos hace dormir / En el cuerpo» a fin de que con otro ojo «veamos en la vida de las cosas»; pero tan pronto como Wordsworth propone esta posibilidad, se retracta a medias: «Si esto / No fuera sino creencia vana...»[33]. Otras veces una escena exterior evoca un sentido de revelación que se adscribe al estado de ánimo correlativo. En el *rite de passage* literal de *El preludio* (cuando «en el techo / de un Vehículo itinerante» el ingenuo muchacho campesino cruza por primera vez el

«umbral» de Londres, y con ello el de la experiencia adulta), experimenta súbitamente la irrupción de lo divino en el tiempo. En el «momento mismo» —la palabra «momento» ocurre cuatro veces en ese breve pasaje—

en que me pareció saber
Que había pasado ya el umbral, ¡Gran Dios!
¡Que algo *exterior* al vivo espíritu
Tenga tan fuerte señorío! sin embargo así fue
Un gran peso de Edades se abatió de repente
Sobre mi corazón; ninguna idea encarnada,
Ni recuerdo distinto; sino el peso y la fuerza,
La fuerza que crecía con el peso...
fue un momento de pausa.
Todo lo que pasaba en mí vino y se fue
Como en breve momento, y sólo ahora
Recuerdo qué divina cosa fue*.

(VIII, 693-710)

Más frecuentes son sin embargo los casos en que, mientras el ojo de Wordsworth está fijo en el objeto sin ser dominado por él, el objeto mismo se carga de repente de revelación. A dos complejos Momentos de esta clase, como sabemos, Wordsworth les aplicó el nombre de «motas de tiempo» [*spots of time*]; pero, como observa a continuación, «Tales momentos... están esparcidos por doquier» en su vida (XI, 274-275), y son celebrados por todas partes en sus poemas. Ocurren típicamente cuando el poeta, solitario, se enfrenta a una cosa particular; su imaginación se dispara gracias a una *Gestalt* afirmativa cuyas circunstancias concurrentes se reducen a servir, dice Wordsworth, «de solemne trasfondo, o relieve / Para formas y objetos singulares»** (1850; VII, 622-623). Así, entre la muchedumbre amorfa de gente en marcha, en Londres, queda «abruptamente... herido por la vista / De un Pordiosero ciego»*** que lleva en el pecho un cartel que anuncia su identidad.

* that I seem'd to know
The threshold now is overpass'd, Great God!
That aught *external* to the living mind
Should have such mighty sway! yet so it was
A weight of Ages did at once descend
Upon my heart; no thought embodied, no
Distinct remembrances; but weight and power,
Power growing with the weight...
'twas a moment's pause.
All that took place within me, came and went
As in a moment, and I only now
Remember that it was a thing divine.

** ...as solemn background, or relief, / To single forms and objects...

*** ...abruptly... smitten with the view / Of a blind Beggar...

Mi espíritu dio vueltas ante aquel espectáculo
Como bajo la fuerza de las aguas...
Y ante la forma de aquel hombre inmóvil,
Miré su rostro fijo y sus ojos vacíos,
Como desde otro mundo amonestado*.
(VII, 610-622)

El típico «*as if*» [como si] wordsworthiano absorbe tranquilamente el mundo de más allá del tiempo y el lugar en el mundo aprehendido del aquí y el ahora.

En el hecho de que Wordsworth sea un poeta del Momento se encuentra, me parece, la clave de ese misterio literario de que un hombre capaz de una *gravitas* y sublimidad comparables con las de Milton haya escrito lo que Robert Frost llamó una vez, con admiración irónica pero real, los poemas «dulces, insípidos» de las *Baladas líricas* y otros relacionados con ellas[34]. En esos poemas Wordsworth pone desnudamente ante nosotros una circunstancia ordinaria y su desproporcionada respuesta, y deja que nos asombremos de compartir la revelación. A veces lo logra, como en el Momento registrado en *The Two April Mornings* [Las dos mañanas de abril]:

Matthew ya está en la tumba, pero a mí
Ahora me parece verlo allí
De pie, como en el día aquél lejano,
Con su vara silvestre aún en la mano**

El riesgo, sin embargo, es comunicar lo ordinario pero no la epifanía, y entonces tenemos la «obviedad» [*matter-of-factness*] sin transformar a la que objetaba Coleridge, y a la que algunos lectores menos agudos han aplicado términos más severos[35]; y a veces, como en *We Are Seven* [Somos siete], Wordsworth vacila al borde mismo de la cursilería. Pero incluso detrás de las baladas menos logradas se encuentra la misma intención que dio como resultado los triunfos de varios de los poemas de Lucy, de *The Solitary Reaper* [El segador solitario] y de *Stepping Westward* [Caminando hacia el oeste].

---

* My mind did at this spectacle turn round
As with the might of waters...
And, on the shape of the unmoving man,
His fixèd face and sightless eyes, I look'd,
As if admonish'd from another world.

** Matthew is in his grave, yet now,
Methinks, I see him stand,
As at that moment, with a bough
Of wilding in his hand.

El Momento que constituye la totalidad de muchos de los poemas cortos de Wordsworth desempeña un papel estructural esencial en *El preludio;* en *To William Wordsworth,* Coleridge señala la presencia en ese poema

> de momentos tremendos
> Ya en tu vida interior, ya afuera,
> Cuando de ti la fuerza chorreaba y tu alma recibía
> La reflejada luz como luz otorgada*.

Los manuscritos tempranos de Wordsworth son principalmente colecciones de motas de tiempo, de tal manera que la versión final, como dice Geoffrey Hartman, puede considerarse que se desarrolla a partir de ese «único tipo de experiencia que es la célula nuclear del conjunto»[36]. En la versión completa de 1805, la trama de conjunto del desarrollo mental avanza a saltos de descubrimientos, en encuentros en que un objeto natural o humano muestra inesperadamente un significado más allá de toda declaración proposicional. Esas experiencias van desde los primeros «rayos como el resplandor de un escudo» del libro inicial (I, 614) hasta la ocasión en que en Snowdon el paisaje envuelto en nieblas estalla en una hierofanía, en ese Momento en que la luz de la luna «sobre la hierba / Caía como un faro» (XIII, 39-41).

3. Transvaloraciones

Muchas descripciones románticas del salto de la visión sensorial a la imaginativa insisten en la radical elevación del estatuto del objeto. La visita de un «no sé qué», dice Shelley en *The Zucca,* su versión inconclusa de la *Intimations Ode,* hace «divino lo más alto y lo más bajo», y se muestra en «todas las cosas comunes». Carlyle cita el comentario de Tieck sobre Novalis donde dice que vio «lo más común y cercano como una maravilla» y «la vida cotidiana de los hombres» como «una fábula maravillosa»; y recordamos que Diogenes Teufelsdroeckh (cuyo nombre encarna la divinidad en los excrementos del diablo) se propone revelar «la Maravilla de la vida cotidiana y de las cosas comunes» y mostrar «aunque sea en la más pérfida provincia... la Ciudad de Dios doselada de estrellas»[37]. Una inversión del valor similar es un elemento familiar en la literatura de la experiencia religiosa. Su fe en la bondad de Dios, dice Traherne, le llevó «al Estudio de las Cosas más Obvias y Comunes», pues «es lo más

---

* of moments awful
Now in thy inner life, and now abroad,
When power streamed from thee, and thy soul received
The light reflected as a light bestowed.

consonante y Agradable a Su naturaleza que las Mejores Cosas sean las más Comunes... el Aire, la luz... los Árboles, los Hombres y las Mujeres» (*Centuries* III. 53). William James cita a un converso en una reunión religiosa rural que dio testimonio de la súbita percepción de una gloria en sus cerdos: «Cuando volví en mí... oh, cómo había cambiado, y todo se hizo nuevo. Mis caballos y cerdos y hasta todo el mundo parecía cambiado»[38].

Las transvaloraciones perceptuales de Wordsworth son sin embargo distintivas, tanto por la calidad con que reviste esas experiencias como por la parte esencial que toman en su teoría y práctica de la poesía. Todos los lectores de Wordsworth se percatan de su cavilosa preocupación por lo banal, y de la gravedad, reverencia y extraordinario *pathos* con que carga ciertos términos que, lo mismo en el discurso social que en el estético, habían sido usados antes sobre todo para denigrar o despreciar: «bajo», «humilde», «común», «ordinario», «cotidiano», «trivial», «vulgar», «mezquino»; «la tierra / Y la cara común de la Naturaleza», «todo el dulzor de un albor corriente», «comunes habitantes de la verde tierra, / Y los ordinarios intereses del hombre», «hombres vulgares... formas triviales... formas mezquinas», «era, en verdad / Una vista ordinaria», «la más mezquina flor que brota»*.

> El común crecimiento de la madre tierra
> Me basta: sus lágrimas, su dicha,
> Sus más humildes dicha y lágrimas...
> Si por la baja vía
> Vago con corazón de simpatía
> Y con alma de fuerza...
> ¿Qué portentos habrá más nobles que estos
> Que en los paisajes diarios de la vida dispuestos
> El espíritu encuentra —encuentra allí o allí mismo crea?**[39].

Wordsworth tenía una aguda conciencia de la novedad de ese modo poético, de la audacia de su apartamiento de los patrones vigentes para la

---

* the earth / And common face of Nature; all the sweetness of a common dawn; the common haunts of the green earth, / And ordinary interests of man; vulgar men... trivial forms... mean shapes; it was, in truth / An ordinary sight; the meanest flower that blows.

** The common growth of mother-earth
Suffices me—her tears, her mirth,
Her humblest mirth and tears...
If I along that lowly way
With sympathetic heart may stray,
And with a soul of power...
What nobler marvels than the mind
May in life's daily prospect find,
May find or there create?

poesía seria, y de los riesgos de desaliño o de desprecio que corría al adoptarlo como su provincia particular. Advierte sobre estos puntos repetidamente, no sólo en los Prefacios a las *Baladas líricas*, sino también en su descripción casi biográfica del Buhonero en *La alquería en ruinas*, en *El hogar en Grasmere*, en *El preludio*, en el *Ensayo* que añadió a sus *Poemas* de 1815 y en diversas cartas. En resumen, esto es lo que Wordsworth proclama: en su capacidad de percibir la sublimidad incluida en lo común y lo bajo y la fuerza carismática de lo trivial y lo mezquino, se encuentra su originalidad esencial como poeta; su poesía de lo bajo-sublime y del heroísmo de la debilidad y la fortaleza sustituirá y trascenderá a la epopeya tradicional de proezas heroicas; expresar esta visión de la vida y el mundo constituye su misión particular como hijo elegido, poeta-profeta para su época; su descubrimiento de esta misión fue esencial para su recuperación en medio de la desesperación después de la Revolución francesa y sirvió para reemplazar su fe en la promesa de la Revolución con un suelo más sólido y duradero para la esperanza; y al abandonar su papel de radical en política había asumido el papel de radical en poesía, con la tarea de subvertir los valores corrompidos que sus lectores habían heredado de un pasado de división de clases y conciencia de clase. Wordsworth nos dice también que cumplir su tarea poética exigirá nada menos que la proeza de redimir absolutamente a sus lectores de las clases altas, liberando su sensibilidad del sometimiento a normas socio-estéticas antinaturales y abriéndoles así los ojos a su propia visión imaginativa de un nuevo mundo, en el que los hombres que son iguales en la dignidad de su humanidad común están como en su casa en una naturaleza que, hasta en su aspecto más humilde y más trivial, es instinto de fuerza y grandeza.

En el transcurso de esta exposición, Wordsworth muestra su conciencia de que su vislumbre de la grandeza de lo bajo y de los valores heroicos de la vida ordinaria deriva de la tradición religiosa, en último término de la Biblia. La poética europea vigente, desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, se había basado primordialmente en modelos clásicos y se había adaptado principalmente a un público aristocrático, y Wordsworth subraya que la incursión en la poesía de conceptos y valores bíblicos es profundamente subversiva de esas jerarquías establecidas, esos prestigios y esos gustos. El documento donde Wordsworth expone con más detalle explícito las relaciones de su misión poética con los valores escriturales es su *Essay, Supplementary to the Preface* [Ensayo suplementario del Prefacio] de 1815. Este ensayo es una compleja *apologia pro vita sua* bastante oscuramente argumentada, en la que la meta primordial de Wordsworth es defender la clase de poesía que había inaugurado en las *Baladas líricas* contra las «vociferaciones sin sentido», «la incansable hostilidad» y «la ligereza, la aversión e incluso el desprecio con que han sido recibidos estos Poemas»[40]. En los Prefacios originales a las *Baladas líricas*, Wordsworth había

justificado sus innovaciones principalmente en términos de las normas críticas prevalecientes, alegando que los temas y el lenguaje de sus poemas ejemplifican la «naturaleza» universal y permanente por oposisión a las modas pasajeras de un «arte» del momento que él identifica con lo «artificial»[41]. En el *Ensayo* de 1815, cambia sin embargo la justificación de su práctica poética a fundamentos enteramente diferentes: a la naturaleza del genio original, las consecuencias radicales para la poesía de su clase particular de originalidad, y los paradójicos atributos que son inevitables en un tipo original de poesía que tiene sus raíces a la vez en la tradición literaria pagana y en los valores esenciales del cristianismo tradicional.

El argumento de Wordsworth en este ensayo se centra en su afirmación de que es un poeta destinado a sufrir durante mucho tiempo de incomprensión y hostilidad por el hecho mismo de que es «un Escritor original». La originalidad del genio se manifiesta haciendo bien «lo que no se hizo nunca antes», al aplicar «poderes a objetos sobre los que no se habían ejercido antes» y producir así «efectos hasta entonces desconocidos»; a consecuencia de esto, Wordsworth, como sus grandes predecesores innovadores, se enfrenta a la dificilísima «tarea de *crear* el gusto que ha de disfrutar de él»[42]. Es de hecho un poeta cuya función destinada es nada menos que revolucionaria: debe pedir al lector «emociones de lo patético... que son complejas y revolucionarias... contra las cuales [el corazón] lucha con orgullo»; y en cuanto a la emoción de «lo sublime», «¿puede asombrar que haya poca preparación existente para un Poeta cargado de una nueva misión de extender su reinado y de aumentar y difundir sus goces?». Wordsworth especifica que esa extensión de lo sublime tradicional a nuevos objetos tiene un origen doble y diverso: en lo heroico pagano por un lado y en la humildad cristiana por el otro; en sus propias palabras, es «la sabiduría instintiva de la antigüedad y sus heroicas pasiones, unida, en el corazón del Poeta, con la sabiduría meditativa de épocas posteriores» lo que «ha producido ese acuerdo de humanidad sublimada» (pp. 185-186). Es esta ética una unión paradójica; pero como observa Wordsworth, «la poesía más alta» combina siempre «la sabiduría del corazón y la grandeza de la imaginación», y une así «magnificencia» y «sencillez». Y la cualidad esencial del cristianismo mismo consiste en burlar «el entendimiento calculador» con lo que Wordsworth llama sus «contradicciones»; es decir, su paradójica fusión de lo más humilde con lo más elevado:

> Pues cuando el cristianismo, la religión de la humildad, se funda en la más orgullosa cualidad de nuestra naturaleza [o sea, la imaginación], ¿qué puede esperarse sino contradicciones?[43]

A continuación Wordsworth pasa a detallar las «afinidades entre religión y poesía», que explican el hecho de que las revelaciones de las Escrituras y la más alta poesía manifiesten contradicciones parecidas. Lo

que él llama la «comunidad de naturaleza» entre la poesía y el cristianismo está arraigada en el atributo de Dios que los teólogos llamaron Su «condescendencia» o «aveniencia». Este concepto se había desarrollado a lo largo de siglos de especulación cristiana y había sido especialmente prominente en los movimientos pietistas y evangélicos del siglo precedente. Señala la paradoja en el corazón de la revelación, en la medida en que el Ser infinito y supremo se avino a las capacidades finitas de comprensión del hombre, especialmente condescendiendo a manifestar Su divinidad por medio de bajos agentes humanos y objetos y acontecimientos triviales. Para citar la muy precisa definición que da Wordsworth de la *accomodatio* tradicional:

> El comercio entre el Hombre y su Hacedor no puede llevarse a cabo sino por medio de un proceso donde lo mucho se representa en lo poco y el Ser infinito se acomoda a una capacidad finita.
>
> (p. 163)

El ejemplo central y supremo era el consentimiento de Dios a lo que Gerard Manley Hopkins llamó más tarde la «increíble condescendencia de la Encarnación», que suprime, según Hopkins, «la trivialidad de la vida»[44]. La definición inicial de esa paradoja fundadora del cristianismo era la afirmación de Pablo en Filipos 2:7-9, de que Cristo «adoptó la forma de un sirviente... en la semblanza de los hombres», y «se humilló» incluso hasta «la muerte en la cruz. Por lo cual también Dios lo ha exaltado altamente...» Esa inversión de lo más alto a lo más bajo, dice Pablo, que es «para los judíos un tropiezo», es para la sensibilidad clásica el más grande absurdo —«para los griegos locura»—. Pero tal es el proceder habitual de Dios: confundir el orgullo de los hombres en su racionalidad y su estatuto mundano invirtiendo todas las jerarquías seculares:

> Pero Dios ha escogido las cosas locas del mundo para confundir al sabio; y Dios ha escogido las cosas débiles del mundo para confundir las cosas que son poderosas; Y las cosas bajas del mundo, y las cosas que son despreciadas, ha escogido Dios... Para que ninguna carne se glorifique en su presencia.
>
> (1 Corintios 1:23-29)

De manera inconfundible, aunque con cauta circunlocución, Wordsworth extiende la «comunidad de naturaleza» entre el cristianismo y la poesía para incluir la suprema concesión de la Encarnación. Hay una afinidad, como dice el poeta, «entre la religión —cuyo elemento es la infinitud... sometiéndose a la circunscripción y reconciliada con las sustituciones— y la poesía —etérea y trascendente, pero incapaz de sostener su existencia sin encarnación sensual» (p. 163).

Wordsworth consideraba pues como su misión especial la de emplear la originalidad de su visión, que subvierte el rango convencional de los objetos que percibe, a fin de producir una revolución en las fuentes poéticas del *pathos* y la sublimidad, y de esta manera «extender el dominio de la sensibilidad ante el deleite, el honor y el beneficio de la naturaleza humana» (p. 187). Las insistentes transvaloraciones de las Escrituras —«benditos son los débiles: pues ellos heredarán la tierra», «muchos que son los primeros serán los últimos, y los últimos los primeros»—, traducidas al dominio literario, reaparecen en los oxímoros característicos de Wordsworth: la gloria del lugar común, la elevación de lo bajo y mezquino, la suprema importancia de lo trivial y la heroica grandeza de los débiles y oprimidos. Pero es evidente que esta nueva poesía y poética, presentada en una época revolucionaria, tiene también paralelos e implicaciones políticos y sociales, como lo discernió William Hazlitt en su brillante ensayo sobre la sociología de la poesía de Wordsworth. «El genio del señor Wordsworth», dice Hazlitt, «es una pura emanación del Espíritu de la Época», y «una de las innovaciones de estos tiempos».

> Forma parte del movimiento revolucionario de nuestra época y es arrastrada por él: los cambios políticos del día fueron el modelo sobre el que formó y llevó adelante sus experimentos poéticos. Su Musa... es una Musa niveladora. Procede sobre un principio de igualdad, y se esfuerza en reducir todas las cosas al mismo patrón. Se distingue por una orgullosa humildad... Toma los acontecimientos y objetos más comunes, como puesta a prueba para demostrar que la naturaleza es siempre interesante por su verdad inherente y su belleza... Los tontos se han reído de ellos, hombres sabios los entienden apenas...
>
> Su estilo popular y sin artificio se desembaraza (de un golpe) de todas las trampas del verso, de todos los altos tópicos de la poesía... Empezamos *de novo*... Reyes, reinas, sacerdotes... las distinciones de rango, nacimiento, riqueza, poder... no han de buscarse aquí... Eleva al mezquino por la fuerza de sus propias aspiraciones... ha dado con el valle secuestrado de la vida humilde... y se ha esforzado (no en vano) en engrandecer lo trivial y añadir el encanto de la novedad a lo familiar. Nadie ha mostrado tanta imaginación para dar importancia a las trivialidades[45].

En suma, dice Hazlitt, Wordsworth «ha dado una nueva visión o aspecto de la naturaleza», y «es en este sentido el poeta actualmente vivo más original».

El primer Wordsworth era en efecto, en género, temas y estilo, el jacobino poético de su generación; más radical, en ese aspecto importante, que Shelley y hasta que Blake. Explotando las implicaciones para la literatura secular de lo que a los lectores formados en el *decorum* neoclásico les parecía la drástica impropiedad de la literatura de la Biblia,

llevó a cabo una revolución igualitaria en la poesía, borrando la jerarquía y los prestigios tradicionales de los tipos, temas, protagonistas y estilos literarios, con su estructura de clase incorporada y su escala inherente de valores aristocráticos. Y con una última subversión, no sólo niveló el orden neoclásico, sino que lo puso patas arriba al preferir en sus temas los últimos antes que los primeros y al transformar lo humilde y lo pasivo en lo heroico, lo bajo en lo sublime y lo deleznable en lo numinoso. De ahí los absurdos deliberados (o, según sus propios términos, las «contradicciones») de temas y lenguaje en la poesía temprana de Wordsworth, que ofendió a la sensibilidad de muchos de sus reseñadores de clase media —por ejemplo, los extraordinarios protagonistas de sus relatos serios o trágicos, que hablan y son descritos en un lenguaje repleto de resonancias bíblicas— no semidioses, reyes, nobles, guerreros o incluso miembros de las clases medias, no sólo campesinos, buhoneros y carreteros, sino también los ignominiosos, los desheredados, los criminales y los excluidos; soldados jubilados, pordioseros, convictos, asesinos, madres abandonadas, infanticidas, idiotas santos y estoicos buscadores de sanguijuelas amenazados por el desempleo tecnológico, que se mueven por sus poemas con una dignidad sacramental y ejercen sin saberlo un poder carismático. De ahí también la reflexiva preocupación de Wordsworth por la más mezquina flor que brota. Sus flores favoritas son «la pequeña celidonia», a la que dedicó tres poemas, y la margarita, sobre la que escribió cuatro composiciones: un «Lugar Común sin compromisos / De la Naturaleza, con esa cara tan casera / Mas con algo también como una gracia»*, que a los ojos del poeta asume una «función apostólica»[46].

En el *Ensayo* de 1815 del que vengo citando, Wordsworth mismo señala el hecho de que su misión particular como poeta tiene una dimensión social así como religioso-estética. Pues si su nueva poesía del hombre común y del lugar común ha de crear el gusto con el cual será gozada, debe reformar profundamente el carácter y la sensibilidad de sus lectores, que están empapados de conciencia de clase y de prejuicios sociales. Parte de la dificultad, según dice él mismo, consiste en «romper los lazos de la costumbre, en superar los prejuicios del falso refinamiento... en despojar al lector del orgullo que le induce a demorarse en aquellos puntos donde los Hombres difieren unos de otros, con exclusión de aquellos donde todos los Hombres son semejantes o son lo mismo; y en hacer que se avergüence de la vanidad que le hace insensible a la excelencia apropiada... conferida a los Hombres que pueden estar por debajo de él en la escala de la sociedad». Debe establecer por tanto, como poeta, «aquel dominio sobre los espíritus de los Lectores gracias al cual han de humillarse y humanizarse, a fin de que puedan purificarse y exaltarse».

---

* [an] unassuming Common-place / Of Nature, with that homely face, / And yet with something of a grace...

(Esta última frase hace eco a Lucas 14:11: «Pues quienquiera que se exalte será rebajado; y quien se humille será exaltado».) Pero sobre todo, dice Wordsworth, su tarea es difícil porque su poesía no puede atraer a una sensibilidad preestablecida y por tanto pasiva, sino que debe comunicar al lector un «*poder*» activo que coopere con los «poderes» del poeta tal como se aplican «a objetos sobre los que hasta entonces no se habían ejercido». «*Allí* está la verdadera dificultad», y por eso él, como poeta de esa clase original que le ha sido dado ser, «debe conformarse por un rato con pocos y dispersos oyentes»[47].

La nueva poesía de Wordsworth tuvo desde el principio sus campeones; ya en 1815 Thomas Noon Talfourd atribuía a sus escritos un carácter sagrado (al acercarnos a «las sublimidades del señor Wordsworth», dice, sentimos «que estamos entrando en un terreno sagrado») precisamente porque lo último es lo primero, enlaza lo «más humilde» y «lo más bajo» con «las más elevadas sublimidades de nuestra naturaleza» y nos hace percibir «la operación universal del gran Espíritu» en «los más mezquinos y los más desagradables de todos los objetos terrestres»[48]. Otros críticos sin embargo dieron a Wordsworth serios motivos para su queja sobre el fracaso del gusto contemporáneo en responder a las drásticas exigencias que le hacía.

La cuestión entre Wordsworth y sus lectores tenía precedentes cercanos y venerables en una cultura europea doble, en la que los elementos bíblicos y los clásicos apuntaban en direcciones opuestas y generaban valores divergentes. Muy al principio de la era cristiana Agustín y otros teólogos, que se habían educado ellos mismos en el *decorum* estricto de la retórica tradicional, se habían sentido obligados a justificar el aparente absurdo y barbarie de la *humilitas-sublimitas* en los temas y el estilo bíblicos[49]. E incluso bien entrado el siglo XVIII, algunos críticos de la Biblia como literatura encontraban necesario denunciar el gusto neoclásico que respondía a la fusión bíblica de lo más bajo con lo más alto como a una ruptura del *decorum* social y literario. En sus *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews* [Conferencias sobre la poesía sacra de los hebreos], publicadas en 1753, Robert Lowth identificaba como la paradójica cualidad «casi peculiar a los poetas sagrados» del Viejo Testamento un uso de la imaginería que reviste a «lo más común y familiar con la mayor dignidad». El efecto es el de una *humilitas-sublimitas*; o para decirlo con los términos de Lowth, «la mezquindad de la imagen» y «la chatura e inelegancia de la expresión» se usan con tal «congruencia» y «propiedad» que «no tengo escrúpulos en pronunciarlas sublimes». Semejante imaginería y semejante lenguaje se derivan de «un estado de vida simple e inculto (o más bien incorrupto)», y considerar el estado presente de la sociedad y sus valores contra una etapa superior de desarrollo es caer en el error de tomar «el lujo, la frivolidad y el orgullo» como criterios de una «civilización superior». La causa de una respuesta adversa a las altas virtudes del estilo

bíblico se encuentra en el falso refinamiento del lector: «Si cualquier persona de más atildamiento que juicio estimara algunas de esas rústicas imágenes como rastreras o vulgares», declara Lowth, «semejante efecto sólo puede ser resultado de la ignorancia» y de los «prejuicios peculiares» del crítico moderno[50].

Medio siglo después Wordsworth encontraba necesario defender la transvaloración de sus poemas seculares contra acusaciones similares, en las cuales, a sus ojos, el esnobismo de clase operaba bajo el modo de la sensibilidad estética[51]. Y todavía en fecha tan tardía como 1844 R. H. Horne, aunque ardiente admirador de Wordsworth, seguía lamentando las groseras violaciones del «gusto» en su inversión deliberada y persistente del estatuto de clase tanto de los hombres como de las cosas. En los poemas de Wordsworth, dice,

> al llevar un gran principio hasta extremos ridículos, se «exaltan» con gravedad (azadillas), calles corrientes, pequeñas celidonias, carreteros, pordioseros, lugares comunes caseros y detalles pedestres... impuestos a la atención como cosas que reclaman preeminentemente profunda atención o reverencia.

«Estas deliberadas ofensas al verdadero gusto, al juicio y a la idealidad de la poesía», según el juicio de Horne, son los defectos que han «costado a un gran poeta veinte años de abuso y risa»[52].

4. Hamann y Wordsworth: algunos paralelismos en el descubrimiento espiritual

En el Libro XII de *El preludio* Wordsworth narra las circunstancias biográficas de su descubrimiento de su «nueva misión» como poeta que ha de revolucionar lo patético y extender el reino de lo sublime —circunstancias sobre las que previene en su *apologia* en el *Ensayo* de 1815 que escribió una década más tarde—. Pienso que aclararemos la tradición que se encuentra detrás del descubrimiento de su vocación por Wordsworth si colocamos los pasajes pertinentes de *El preludio* junto a la biografía espiritual de un escritor alemán. Johann Georg Hamann, que era enteramente desconocido para Wordsworth. Los dos relatos sirven como ejemplo adicional de las semejanzas-en-la-diferencia entre autores que están en la línea de las *Confesiones* de Agustín.

En un diario que escribió febrilmente en 1758, Hamann describe el acontecimiento que fue el punto de inflexión de su vida. A la edad de veintiocho años le habían enviado a Londres para concertar ciertos negocios. La empresa terminó en un fracaso ridículo y él cayó en una frenética desesperación, que pronto provocó una crisis de «aridez» y

«aflicción». Buscando desesperadamente un alivio a ese sentimiento de «vacío y oscuridad y locura» en su corazón, se asomó a la Biblia (la versión inglesa autorizada) y experimentó súbitamente una conversión, según el prototipo de la experiencia de Agustín en el jardín de Milán:

> La noche del 31 de marzo leí el quinto capítulo del Deuteronomio, y caí en una profunda cavilación... Sentía palpitar mi corazón, oía una voz que susurraba en sus profundidades... De pronto sentí que se me hinchaba el corazón y se vertía en lágrimas, y ya no pude, no pude seguir ocultando a mi Dios que yo era el fratricida, el asesino de su único Hijo engendrado. El Espíritu de Dios siguió... revelándome más y más el misterio del amor divino.

Leyó rápidamente toda la Biblia, y cuando hubo terminado, encontró su corazón reposado en la experiencia de un consuelo «que se tragó todo temor, toda tristeza, toda desconfianza»[53].

La clave de la recuperación de Hamann fue el descubrimiento de un par de verdades básicas e interrelacionadas: que Dios es un autor que se ha revelado en dos sistemas simbólicos paralelos —el Libro de la Escritura y el Libro de la Naturaleza—, y que el atributo primordial en ambos sistemas de revelación es la «condescendencia» por la cual Dios expresa su amor sin límites a la humanidad:

> ¡Dios autor!: la inspiración de ese Libro es una condescendencia de Dios tan grande y tan autohumillante [*Erniedrigung und Herunterlassung Gottes*] como la creación del Padre y la Encarnación del Hijo.
>
> Dios se ha revelado al hombre en la naturaleza y en Su palabra... Ambas revelaciones se explican y se sostienen una a otra.
>
> Dios se revela a sí mismo —¡el Creador del mundo es un autor!
>
> Dios condescendió tanto como podía a la disposición y las ideas del hombre, incluso a sus prejuicios y sus debilidades.
>
> Tan profunda como es Su condescendencia... así de altamente sobrepasa nuestros poderes de pensamiento[54].

En el corazón del concepto hamanniano de la condescendencia divina se encuentra la declaración de Pablo de que Dios invirtió el estatuto mundano a fin de subvertir la sabiduría mundana y el orgullo del rango. Dice Hamann:

> Qué hombre sería bastante atrevido para hablar como habla Pablo de la locura de Dios, de la debilidad de Dios (1 Corintios 1:25)... que el poderoso Dios quiso revelar su sabiduría y su poder en el hecho de que escogió las cosas locas del mundo para confundir al sabio... las cosas débiles del mundo, las cosas bajas del mundo, y las cosas que son despreciadas... así como las cosas que no son, para anonadar las cosas que son, y que pueden enorgullecerse de su existencia.

«Si me repito a mí mismo tan a menudo esta observación», dice Hamann, «es porque ha sido para mí una llave maestra»[55].

La escritura de Hamann se dirige contra el intelectualismo y la sensibilidad del siglo XVIII; en estos dos terrenos por igual, tal como él los ve, el orgullo de la razón y el orgullo de clase recelan de los absurdos racionales y las impropiedades sociales de la revelación escritural. La amorosa condescendencia de Dios, «de la que están llenas todas las Escrituras, dan pie a la burla de las mentes débiles, que presuponen en la Palabra divina... una consonancia con el gusto de la época en que viven» (I, 10). El Espíritu Santo «como un tonto y un loco... ideó para nuestra orgullosa razón historias pueriles y acontecimientos despreciables en la historia de los cielos y de Dios» (II, 48). «Un libro filosófico para niños», escribió a Kant, en una carta que es un episodio irónico en la historia del racionalismo del siglo XVIII, «necesariamente aparecería tan simple, tonto y de mal gusto [*abgeschmackt*] como un libro divino que fue escrito para los hombres» (II, 372).

De la doble premisa de la condescendencia amorosa de Dios y de su automanifestación en los símbolos de los objetos naturales, Hamann deduce una multiplicidad de consecuencias. Hay una diferencia radical entre el irracionalismo desaforado de Hamann y el tranquilo testimonio de Wordsworth sobre su visión alteradora del mundo, pero la sustancia de las proclamaciones de Hamann tiene una resonancia familiar para los lectores que conocen el papel que Wordsworth se asignaba como poeta-profeta, sus comuniones, por medio del «lenguaje de los sentidos», con «la faz hablante de la tierra y los cielos», y su misión de revelar la grandeza de lo bajo y trivial y el carácter milagroso de lo ordinario. «Todos somos capaces de ser profetas», dice Hamann, pues «todos los fenómenos de la naturaleza son sueños, visiones, enigmas, que tienen su significado, su sentido secreto» (I, 308). A la visión profética, equipada con la «clave» de la intención divina, se le revela la absoluta igualdad —de hecho, la inversión del estatuto habitual— tanto en las cosas como en los hombres; pues ante el Señor «nada es pequeño, nada grande, y si Él trata con las cosas relativamente, es gracias a una relación invertida: lo pequeño para Él es grande y lo grande es pequeño» (I, 102). «En verdad la Biblia entera parece haberse escrito para enseñarnos la providencia de Dios en cosas triviales» (II, 46). Para el ojo liberado del hábito, «¿Qué hay en la naturaleza, en sus más comunes y naturales acontecimientos, que no sea para nosotros un milagro, un milagro en el sentido más estricto?» (I, 24). Pues «Dios entra en cada pequeña circunstancia y prefiere revelar Su providencia en los acontecimientos comunes de la vida humana antes que en los raros y extraordinarios» (I, 36). Y por las circunstancias de su propia recuperación espiritual, Hamann queda asegurado de que ha sido elegido para una misión literaria especial. Pues Dios «me ha otorgado muchas pruebas... de su elección de mí, como prenda y seña de Su divino

llamado», y «mi llamado presente es ahora como el de Adán en el Paraíso» (I, 252-253).

El editor de Hamann, Joseph Nadler, comenta que el *Diario de un cristiano* da testimonio de «que la raíz espiritual del gran siglo XVIII —de clasicismo [alemán] lo mismo que de romanticismo, y Hamann es padre de ambos— es de origen religioso» (I, 321). El *Diario* de Hamann aguza también nuestra sensibilidad para la subestructura religiosa de las formas características de la experiencia de Wordsworth. Para Hamann, un descubrimiento esencial fue que «el Libro de la Naturaleza», y la totalidad de la historia humana, «no es sino cifras, signos ocultos, que requieren la misma clave que abre las Sagradas Escrituras»; es decir, la llave de la *Regierung Gottes in Kleinigkeiten* (I, 308). En la biografía del Buhonero de Wordsworth, en *La alquería en ruinas* de 1798, donde encarnó «principalmente una idea de lo que yo había fantaseado que podría llegar a ser mi propio carácter en sus circunstancias»[56], Wordsworth había dicho algo muy parecido. El Buhonero, leyendo su Biblia en una escuela rural aislada, «había aprendido ya / La reverencia por aquel volumen / Que despliega el misterio, la vida que no puede morir nunca»*; pero sólo más tarde se percató del profundo sentido de esa revelación, cuando aprendió a descifrar el texto paralelo de los fenómenos naturales:

> Pero allá en las montañas *sintió* su fe de veras
> Allí de veras vio lo que está escrito: allá todas las cosas
> A la inmortalidad se asemejaban, al giro de la vida,
> Como al giro también, sin fin, de la grandeza...**

La doctrina esencial que leyó en el lenguaje de la naturaleza era la de la magnitud de las cosas más triviales, y el efecto moral de esta manera de ver consistió en revestir su propio ser de una sublime humildad:

> No había allí pequeñez, la menor de las cosas
> Parecía infinita, y su espíritu allí daba una forma
> A aquella perspectiva, pero no es que *creyera* —es que veía
> Qué tiene de asombroso que así su ser se hiciera
> Sublime y comprensivo.
> ...Su corazón era con todo ínfimo;
> Pues era vil de gratitud***[57].

---

* had early learned / To reverence the volume which displays / The mystery, the life which cannot die...

** But in the mountains did he *feel* his faith
There did he see the writing—All things there
Looked immortality, revolving life,
And greatness still revolving, infinite...

*** There littleness was not, the least of things
Seemed infinite, and there his spirit shaped

Pues el Buhonero, dice Wordsworth a continuación (versos 272-281), «era un hijo elegido» cuyos ojos podían descifrar lo que Hamann había llamado las «cifras, signos ocultos» y el «sentido secreto» del Libro de la Naturaleza. En palabras de Wordsworth:

> En toda forma
> Hallaba una secreta y misteriosa alma,
> Un aroma, un espíritu de un extraño sentido*.

En su descripción en primera persona de su crisis espiritual en *El preludio*, Wordsworth nos dice en el libro doce que la recuperación incluía la revelación de su identidad como poeta y no como hombre de acción, y un poeta cuya misión era revelar la grandeza implícita en lo común, lo humilde y lo despreciado. En el relato de Wordsworth, a diferencia del de Hamann, el vuelco de su historia espiritual es gradual más que abrupto, y su revelación se describe de una manera que subraya los elementos políticos y sociales pero subsume y silencia el elemento religioso; pues el mentor de Wordsworth en este proceso no es el Espíritu Santo de Hamann, sino el Espíritu de la Naturaleza.

> Ante todo
> Trajo de nuevo la Naturaleza aquel ánimo sabio
> Que se restablecía más a fondo en mi alma,
> Que, viendo poco de valioso o de sublime
> En lo que blasonamos con los pomposos nombres
> De poder y de acción, no tardó en enseñarme
> A mirar con talante de fraternal amor
> Aquellas cosas que sin pretensiones
> Guardan una estación callada en este hermoso mundo**.

Her prospects, nor did he *believe*—he saw,
What wonder if his being thus became
Sublime and comprehensive.
...Yet was his heart
Lowly; for he was meek in gratitude.

* In all shapes
He found a secret and mysterious soul,
A fragrance and a spirit of strange meaning.

** Above all
Did Nature bring again that wiser mood
More deeply re-establish'd in my soul,
Which, seeing little worthy or sublime
In what we blazon with the pompous names
Of power and action, early tutor'd me
To look with feelings of fraternal love
Upon those unassuming things, that hold
A silent station in this beauteous world.

Había sucumbido antes, según dice en el libro precedente, a la «tiranía» del ojo meramente físico. Pero ahora «tomé de nuevo un ojo intelectual / Como instructor», y pudo así ver de modo válido. El resultado fue la transferencia de sus esperanzas en un futuro mejor del activismo revolucionario a las posibilidades comprendidas en la vida ordinaria.

La promesa del tiempo presente retomó
Su proporción real; los planes sanguinarios
Y ambiciosas virtudes me complacían menos,
Busqué el bien en el rostro familiar de la vida
Y sobre él construí mis esperanzas de algún bien venidero*.
(XII, 44-68)

Volvió consiguientemente la espalda a los hombres que se nos echan encima «como Gobernantes del mundo», así como a las abstracciones de los «modernos Estadistas» doctrinarios, a fin de explorar «la dignidad del Hombre individual... el hombre que miramos / Con nuestros propios ojos», y de investigar el «verdadero valor» del proletariado rural oprimido: «los que vivían / Del trabajo del cuerpo... bajo todo el peso / De esa injusticia» acarreada «por la composición social». Se apartó también de «las agonías / Y de las esperanzas imponentes de las Naciones», buscando «solitarios Caminos» y «desnudos Páramos», y descubrió allí la «grandeza» que reviste a «los Errantes de la Tierra», y quedó «abrumado... ante Orates de buen andar» y «desaliñados Vagabundos», y escuchó «de labios de hombres bajos y de oscuros seres / Un relato de honor». Escuchando a tales hombres, encontró también que «los afectos fuertes» y «el amor» no necesitan un «lenguaje refinado / Por los modales cuidadosos y elaborados», y llegó así a reconocer cuán engañosos son esos libros que están adaptados a los «juicios de los Pocos con fortuna, y que ven / Con luz artificial», y que halagan «nuestra fatuidad» explotando los signos de casta superficiales,

las marcas exteriores con las cuales
La sociedad ha separado un hombre y otro,
Desatendiendo el corazón universal**.
(XII, 73-219)

---

* The promise of the present time retired
Into its true proportion; sanguine schemes,
Ambitious virtues pleased me less, I sought
For good in the familiar face of life
And built thereon my hopes of good to come.

** the outside marks by which
Society has parted man from man,
Neglectful of the universal heart.

Aquí Wordsworth descubre también (o según los términos que él escoge, la naturaleza le revela) la empresa poética que le está destinada; y es claro que esa empresa es la misma que declara también en los Prefacios de las *Baladas líricas* y que justificó más tarde, desde una perspectiva diferente, en el *Ensayo* de 1815:

De éstos, me dije, ha de ser mi Canción; de éstos...
Habré de recoger las alabanzas... hablar de éstos
De los que puede hacerse una justicia y darse una obediencia
Donde es debida; y por ventura así daré enseñanza,
Inspiración...*

O sea, que su tema será «los hombres tal como son hombres dentro de sí mismos» aunque «rudos de aspecto», y que, en lugar de la retórica y el artificio, profieren un espontáneo rebosar de robustos sentimientos: «Expresando el más vivo pensamiento en las más vívidas palabras / Como lo dicta la pasión nativa». En esa empresa no avanzará «con pasos sin timidez», sino con la audacia de un hombre elegido para una misión sagrada pero impopular:

Será mi orgullo
Haber osado hollar este sagrado suelo,
No diciendo algún sueño sino cosas que son oraculares**.
(XII, 223-277)

En esa visión es esencial el reconocimiento de la sublimidad de las cosas más bajas y más insignificantes, naturales y humanas.

En cualquier condición tiene Naturaleza
Poder de consagrar, si es que tenemos ojos para ver,
El exterior de sus criaturas, e insuflar
La grandeza en el rostro más humilde
De nuestra vida humana***;

---

* Of these, said I, shall be my Song; of these...
Will I record the praises... speak of these
That justice may be done, obeisance paid
Where it is due; thus haply shall I teach,
Inspire...

** It shall be my pride
That I have dared to tread this holy ground,
Speaking no dream but things oracular.

*** Nature through all conditions hath a power
To consecrate, if we have eyes to see,
The outside of her creatures, and to breathe
Grandeur upon the very humblest face
Of human life;

y en su continuo intercambio con las pasiones de la mente perceptiva,

las formas
De la Naturaleza una pasión poseen en sí mismas
Que se entremezcla a las obras del hombre
A las que ella lo incita, aunque las obras
Sean mezquinas, y nada tengan propio y elevado*.

El hecho de que le haya sido otorgada esa originalidad de visión da a Wordsworth fundamento para su pretensión (que expresa en ese punto) de que posee aquel «genio del Poeta» que le da un lugar, aun como «el más insignificante de esa Banda», en la compañía visionaria de los «Poetas» que,

tal como los Profetas, entre sí
En una poderosa conjuración por la verdad ligados,
Tienen como su dote peculiar cada cual un sentido
Por el que le es posible percibir
Algo no visto nunca antes**.

(XII, 278-312)

Estas persistentes referencias visuales expresan la concepción de Wordsworth de que el poeta elegido es literalmente un vidente, un hombre que ve de una manera nueva, y que su vocación particular es liberar la visión de sus lectores del sometimiento al ojo físico, a las categorías habituales, a la costumbre social y al prejuicio de casta, de modo que puedan ver el mundo que él ha logrado ver.

Al comentar la «frescura de sensación» de Wordsworth en la *Biographia Literaria,* Coleridge dice que al oír por primera vez a Wordsworth recitar un poema en 1796, había reconocido de inmediato su poder de renovar el viejo mundo, en virtud de un equilibrio de «la verdad de la observación» y la «imaginación» modificadora. La descripción que hace Wordsworth de su recuperación imaginativa en el Libro XII de *El preludio* le ha llevado a ese punto de su vida en que, durante una gira a pie en la llanura de Salisbury, había compuesto el poema mismo (una versión temprana de

---

* the forms
Of Nature have a passion in themselves
That intermingles with those works of man
To which she summons him; although the works
Be mean, have nothing lofty of their own.

** even as Prophets, each with each
Connected in a mighty scheme of truth,
Have each for his peculiar dower, a sense
By which he is enabled to perceive
Something unseen before.

Guilt and Sorrow [Culpa y tristeza]), al que habría de aludir Coleridge en este pasaje[58]. Wordsworth concluye su descripción recordando a su amigo lo que éste le había dicho sobre ese poema: tú «dijiste, examinando algún verso imperfecto / Compuesto en esa solitaria gira»,

Que yo debí ejercer también entonces
En las formas vulgares de las formas presentes
Y en el mundo efectivo de los días comunes
Un más alto poder, tomar de ellos un tono,
O imagen, o carácter, que los libros
Hasta entonces no hubieran reflejado*.

Wordsworth admite humildemente que su nueva manera de ver, que Coleridge había inferido de sus versos, había sido en efecto un hecho de su experiencia perceptiva:

El espíritu es para sí mismo
Testigo y juez, y recuerdo muy bien
Que en la apariencia de la vida diaria
Según parece vi en aquella época
Un mundo nuevo, un mundo adecuado también
Para ser transmitido y ser hecho visible
Para otros ojos**.

—un mundo nuevo que es producto de «un equilibrio, un intercambio ennoblecedor» que incluye a la vez «el objeto visto y el ojo que ve» (XII, 360-379).

Así, el relato que da Wordsworth en *El preludio* de su descubrimiento de aquello que había nacido para hacer, termina en su experiencia de lo que habría de ser el «alto argumento» de su poesía más importante: el poder-en-la-unión del espíritu y la naturaleza de crear, a partir de las

* [thou] hast said, perusing some imperfect verse / Which in that lonesome journey was composed.

That also then I must have exercised
Upon the vulgar forms of present things
And actual world of our familiar days,
A higher power, have caught from them a tone,
An image, and a character, by books
Not hitherto reflected.

** The mind is to herself
Witness and judge, and I remember well
That in life's every-day appearances
I seem'd about this period to have sight
Of a new world, a world, too, that was fit
To be transmitted and made visible
To other eyes

«formas vulgares» del «mundo efectivo», mediante un acto apocalíptico de visión imaginativa, «un mundo nuevo», que es capaz de «hacerse visible para otros ojos», y que (como añade en el Prospectus) es el único paraíso accesible al hombre. En los últimos cien versos de *El hogar en Grasmere* que llevan a la declaración final de su argumento en el Prospectus, Wordsworth resume el proceso de descubrimiento que detalla en el Libro XII de *El preludio.* El indicio de la «función» que le está destinada, nos dice allí, es su posesión de «un brillo interior» que es «únicamente mío», pero que puede y debe comunicarse. Había sido dotado de nacimiento de «locos apetitos y de deseos ciegos / Impulsos de salvaje instinto»; pero la naturaleza, sancionada más tarde por su razón, le había domesticado y enseñado a «ser dulce y aferrarse a las cosas amables, / Tu gloria y dicha están allí»*.

Consiguientemente, dice «adiós a los planes del Guerrero» y también a «esa otra esperanza, mucho tiempo mía... de llenar / La trompa heroica con el hálito de la Musa». Es decir, que abandona a la vez la vida de la acción militante y su plan anterior de escribir una epopeya miltoniana: el género en el que Milton había adaptado la nueva materia de la fortaleza-en-la-flaqueza a la pompa y el decoro tradicionales del modo heroico. Pero en su nueva poesía, proclama Wordsworth en el Prospectus, necesitará «una Musa más grande» que la de Milton; pues como había explicado en *El hogar en Grasmere* (versos 737-744), al rendir la militancia heroica por el radicalismo poético no ha hecho sino cambiar a una nueva provincia el desafío de su audacia. No hay que temer, dice,

una carencia
De las aspiraciones que pasaron, de enemigos
Con los cuales luchar, de una victoria que alcanzar,
Barreras que saltar, negrura que explorar.
Todo lo que inflamó tu corazón de niño,
El amor, la añoranza, el desprecio, la busca sin respiro.
Todo ha de pervivir —aunque con su función cambiada, todo
Ha de vivir—, morir no está a su alcance**.

---

* wild appetites and blind desires / Motions of savage instinct [...] be mild and cleave to gentle things, / Thy glory and thy happiness be there.

** a want
Of aspirations that have been, of foes
To wrestle with, and victory to complete,
Bounds to be leapt, darkness to be explored.
All that inflamed thy infant heart, the love,
The longing, the contempt, the dauntless quest,
All shall survive —though changed their office, all
Shall live—, it is not in their power to die.

[1] Blake, *Poetry and Prose*, ed. de Erdman & Bloom, pp. 677, 634, 476.

[2] Carlyle, *On Heroes, Hero-worship and the Heroic in History*, *Works* (Centenary edition), Véase 93, 104-105, 84. Véase también *Sartor Resartus* de Carlyle, p. 197, y «Burns», *Works*, XXVI, 273: «No es el *lugar* oscuro lo que esconde, sino el *ojo* nebuloso«.

[3] Ruskin, *Modern Painters* (New York, 1856), III, 268.

[4] Versos 106-108, 513-525; véase Jonathan Wordsworth, *The Music of Humanity: A Critical Study of Wordsworth's «Ruined Cottage»* (London, 1969).

[5] Impreso del manuscrito por James Anthony Froude, *Thomas Carlyle 1795-1835* (2 vols., New York, 1882), II, 7-12.

[6] *Biographia Literaria*, II, 6.

[7] *Literary Criticism of William Wordsworth*, ed. de Zall, p. 40. Más tarde Wordsworth dijo a Isabella Fenwick, sin mencionar la cuestión de la dicción, que las *Baladas líricas* se habían originado en una discusión con Coleridge sobre la posibilidad de un volumen de poemas «principalmente sobre temas naturales tomados de la vida común, pero mirados, en la medida de lo posible, a través de un medio imaginativo» (Nota a *We Are Seven*, *Poetical Works*, I, 361).

[8] *Biographia Literaria*, I, 59-60. Coleridge cita el pasaje que empieza «No encontrar contradicción entre lo viejo y lo nuevo», con algunos cambios, de su ensayo anterior en *The Friend*, n.° 5 (14 de septiembre de 1809). Esa declaración le parecía tan central para su visión de los poderes del espíritu como para citarla repetidamente; véase, p. ej., *The Statesman's Manual*, en *Lay Sermons*, pp. 27-28.

[9] *Biographia Literaria*, I, 60; II, 12; I, 202; y a Richard Sharp, 15 de enero de 1804. *Collected Letters*, II, 1034.

[10] *The Prelude* (1805), XIII, 139; (1850), XIV, 158; (1805), II, 380. El poeta, dice Coleridge en otro lugar, «lleva la sencillez de la infancia hasta los poderes de la edad adulta» y «con un alma no domada por el hábito, no aherrojada por la costumbre, contempla todas las cosas con el frescor y el asombro de un niño». *Coleridge's Shakespearean Criticism*, ed. de T. M. Raysor (2 vols., Cambridge, Mass., 1930), II, 148.

[11] *The Prelude*, Ms. Y, p. 572, vv. 56-58. La impresión de Wordsworth de que el hecho de que una cosa exista es suficiente milagro es lo que está detrás de lo que Helen Darbishire llama «la potencia del verbo ser en los más memorables versos» de Wordsworth. *The Poet Wordsworth* (Oxford, 1950), p. 171.

[12] *Expostulation and Reply*, vv. 9-12. Rousseau escribió: «Traté de ponerme enteramente en el estado de un hombre que está justo empezando a vivir»; y en sus *Rêveries* describe su recuperación después de una caída, y su primera conciencia de «el cielo, algunas estrellas y un poco de verdor»: «Esa primera sensación fue un delicioso momento... En ese momento había nacido a la vida». Véase Georges Poulet, *Studies in Human Time* (Baltimore, 1956), pp. 168-169.

[13] Novalis, *The Novices of Sais*, trad. ingl. de Mannheim, p. 21; y *Fragmente*, en *Schriften*, ed. de Kluckhohn & Samuel (4 vols., Leipzig, 1929), II, 352. Sobre el papel del niño como norma en Novalis, véase Mähl, *Die Idee des goldenen Zeitalters*, pp. 362-371.

[14] Peter Coveney, *The Image of Childhood* (Penguin Books, 1967), pp. 29-31.

[15] Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, *Sämtliche Werke*, ed. de Güntter & Witkowski, XVII, 479-481, 495.

[16] Novalis, *Schriften* (1929), II, 23; III, 192.

[17] *The Logic of Hegel*, trad. ingl. de Wallace, secc. 24, p. 55. Véase también Hölderlin, Fragmento Thalia de *Hiperión*, *Sämtliche Werke*, III, 180.

[18] Cuando, en la *Intimations Ode*, el esquema adoptado de la preexistencia cuasi-platónica del alma lleva a Wordsworth a dirigirse así al niño: «Tú, el mejor filósofo... ¡Poderoso Profeta! ¡Vidente bendecido!», Coleridge objeta vigorosamente a ese aparente primitivismo

cultural: «¿En qué sentido [esos] magnificos atributos pueden ser apropiados a un *niño,* que no los hiciera igualmente adecuados a una *abeja,* o a un *perro,* o un *campo de trigo...?» Biographia Literaria,* II, 113.

[19] Marcos 8:18; también Isaías 6:9-10, Jeremías 5:21, Ezequiel 12:2.

[20] *Confesiones,* X, xl; véase también VIII, v.

[21] Véase, p. ej., Coveney, *The Image of Childhood,* pp. 42-46.

[22] Francis Bacon, *The New Organon and Related Writings,* ed. de Fulton H. Anderson (New York, 1960), pp. 3, 15, 66; Thomas Traherne, *Centuries, Poems and Thanksgivings,* ed. de H. M. Margoliouth (2 vols., Oxford, 1958), *Centuries,* III, 1-3; véanse también los poemas de Traherne «Wonder» y «Walking». *The Centuries of Meditation* quedaron en manuscrito hasta 1908. «Un niño que está recién nacido», decía Winstanley, «o hasta que crece hasta tener algunos años... es inocente, inofensivo, humilde, paciente, dulce... Y eso es *Adán,* o la humanidad en su Inocencia». Sin embargo, a diferencia de Traherne y de Vaughan, Winstanley no atribuye al niño una percepción sensorial paradisiaca; pues según su punto de vista, es en el momento en que «los objetos exteriores lo incitan al placer» o a «buscar el contentamiento fuera de él mismo», cuando cada hombre «cae, y queda cautivo, y cae más y más bajo». *Fire in the Bush* (1649 ó 1650), *The Works of Gerrard Winstanley,* pp. 493-494.

[23] Vaughan, *The Retreate;* Boehme, *Aurora,* XIX, 12-13, en Koyré, *La Philosophie de Jacob Boehme,* p. 23.

[24] «Personal Narrative», *Jonathan Edwards, Representative Selections,* ed. de Clarence H. Faust & Thomas H. Johnson (New York, 1935), pp. 59-61.

[25] *Shelley's Prose,* ed. de D. L. Clark, pp. 282, 295. Y p. 289: «La apariencia familiar de la vida y sus procedimientos se volvieron maravillosos y celestiales, y se creó un paraíso como de los despojos del Edén. Y así como esa creación misma es poesía, así sus creadores fueron poetas».

[26] *Sartor Resartus,* ed. de Harrold, pp. 254, 259, 262, 267, 186, 264. En *Hard Times,* Dickens, siguiendo a Carlyle, resume el espíritu letal de una Inglaterra comercial y utilitaria en la severa orden de Gradgrind a su hija: «¡Louise, no te asombres nunca!».

[27] *Les Rêveries du promeneur solitaire,* ed. de Henri Roddier (Paris, 1960), *Cinquième promenade,* pp. 70-71. Véase Poulet, *Studies in Human Time,* pp. 169-184; también su «Timelessness and Romanticism», *Journal of the History of Ideas,* XV (1954), 3-22. Véase también el comentario de Northrop Frye sobre «el punto de la epifanía» en *The Anatomy of Criticism* (Princeton, 1957), pp. 203-206.

[28] Schelling, *Sämtliche Werke,* parte I, vol. VI, 562-563.

[29] Carta a Neuffer, marzo de 1976, *Sämtliche Werke,* VI, 204; *Hyperion, ibid.,* III, 52.

[30] *Defence of Poetry, Shelley's Prose,* ed. de Clark, pp. 294-295.

[31] *Blütenstaub, Briefe und Werke,* III, 60.

[32] *The Prelude,* V, 407; VII, 469; V, 628-629; I, 614; y (1850), VI, 513-514.

[33] *Tintern Abbey,* vv. 45-50. Véase también *El preludio,* II, 431-435: «Most audible then when the fleshy ear... / Forgot its functions, and slept undisturb'd. / If this be error...» [Más audible que nunca cuando el oído carnal... / Olvidó sus funciones y dormía imperturbado. / Si esto fuera error...]; y VI, 534-536: «when the light of sense / Goes out in flashes that have shewn to us / The invisible world...» [cuando la luz de los sentidos / Acaba en fogonazos que nos han mostrado / El mundo invisible...].

[34] Robert Frost, «A Tribute to Wordsworth», *The Cornell Library Journal* (n.° 11; primavera de 1970), 77-99.

[35] Coleridge, *Biographia Literaria,* II, 101 ss. En un momento de irritación contra lo «sublime egoísta» de Wordsworth, Keats se queja incluso de la epifanía en *The Two April Mornings,* en una carta a J. H. Reynolds, 3 de febrero de 1818: «El viejo Matthew le habló hace algunos años de alguna nadería, y porque sucede que en un paseo vespertino imagina la figura del viejo... es por ello sagrada». Anna Seward consideraba el «I wandered lonely as a cloud» [vagaba yo solitario como una nube] de Wordsworth como producto de «un

fabricador egoísta de importancia metafísica en temas triviales». *Letters of Anna Seward* (6 vols., Edinburgh, 1811), VI, 367.

[36] Geoffrey Hartman, *Wordsworth's Poetry 1787-1814* (New Haven, 1964), pp. 211-212.

[37] Carlyle, «Novalis», *Works*, XXVII, 53; *Sartor Resartus*, pp. 267, 264.

[38] *The Varieties of Religious Experience* (The Modern Library, New York), p. 245.

[39] Prólogo a *Peter Bell*, vv. 133-145. En *Personal Talk III*, Wordsworth alude al estado de ánimo «Que con lo elevado santifica lo bajo». Ya en 1794, en un añadido a *An Evening Walk*, Wordsworth había descrito la sublimación de lo trivial y lo vil que ocurre para «aquellas almas favorecidas» a quienes la «Ciencia» y «una ardiente energía» han dado «ese otro ojo»:

> With them the sense no trivial object knows
> Oft at its meanest touch their spirit glows.

[En ellos los sentidos no conocen ningún objeto trivial / A menudo ante su más mezquino contacto su espíritu resplandece.] (*Poetical Works*, I, 13, nota).

[40] *Literary Criticism of William Wordsworth*, ed. de Zall, pp. 158, 181-182.

[41] Véase, p. ej., M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, pp. 103-104, y W. J. B. Owen, *Wordsworth's Preface to «Lyrical Ballads»* (Copenhagen, 1957), cap. I.

[42] *Literary Criticism of William Wordsworth*, ed. de Zall, pp. 182, 184.

[43] *Ibid.*, pp. 161, 163. Que con «la más orgullosa cualidad de nuestra naturaleza» Wordsworth se refiere a la imaginación, queda indicado en la p. 161, y también en la p. 183: «la imaginación... la facultad que es tal vez la más noble de nuestra naturaleza». A J. K. Miller le escribe el 17 de diciembre de 1831: «Es el hábito de mi espíritu conectar inseparablemente la elevación de la imaginación con esa humildad del espíritu que nos enseñan mejor que nadie las Escrituras». *The Letters, Later Years*, II, 592.

[44] A E. H. Coleridge, 22 de enero de 1866, en *Further Letters of Gerard Manley Hopkins*, ed. de Claude Colleer Abbott (London, 1938), p. 9. Karlfried Gründer, en *Figur und Geschichte* (Freiburg/München, 1958), cap. II, resume la historia de la *condescensio* y la *accomodatio*, desde los Padres de la Iglesia hasta el siglo XVIII en Alemania e Inglaterra. Véase también Burnet, *Sacred Theory of the Earth* (ed. de 1726), II, 152-153. El Vagabundo de Wordsworth alude al concepto de *condescensio* en *La excursión*, IV, 631-647: Los primeros hombres escucharon la voz de Dios, y vieron a los ángeles y hablaron con ellos, ya fuera en «actual vision... or that in this sort / Have condescendingly been shadowed forth / Communications spiritually maintained» [en vision efectiva... o porque de esa manera / Se figurasen condescendientemente / Comunicaciones espiritualmente mantenidas].

[45] «Mr. Wordsworth», en *The Spirit of the Age* (1825), *The Complete Works of William Hazlitt*, ed. de P. P. Howe (London, 1932), XI, 86-88. Las palabras de Wallace Stevens en *The Comedian as the Letter C* (tal vez intencionalmente) se aplican precisamente a la tentativa de Wordsworth:

> Hence the reverberations in the words
> Of his first central hymns, the celebrants
> Of rankest trivia, tests of the strength
> Of his aesthetic, his philosophy,
> The more individous, the more desired...

[De ahí las reverberaciones en las palabras / De sus primeros himnos centrales, celebrantes / de las más burdas trivialidades, pruebas de la fuerza / de su estética, su filosofía, / Las más envidiosas, las más deseadas...]. *The Collected Poems* (New York, 1961), p. 37.

[46] En cuanto a los poemas sobre la pequeña celidonia, véase *Poetical Works*, II, 142, 144, y IV, 244; en cuanto a los poemas sobre la margarita, II, 135-138, y IV, 67, 260. Todos estos poemas fueron escritos entre 1802 y 1805.

[47] *Literary Criticism of William Wordsworth*, pp. 182-184, 186. En una carta escrita a John Wilson a principios de junio de 1802, Wordsworth había defendido *The Idiot Boy* alegando desde las preferencias literarias de «Caballeros, personas de fortuna, hombres profesionales, damas», hasta las respuestas de hombres que «llevan las vidas más sencillas... que no han conocido nunca los falsos refinamientos». Pues «un gran Poeta» es un reformador moral que necesita «rectificar los sentimientos de los hombres... para hacer sus sentimientos más sanos, puros y permanentes, en una palabra más consonantes con la naturaleza». *Ibid.*, pp. 71-72.

[48] T. N. Talfourd, «An Attempt to Estimate the Poetical Talent of the Present Age», *The Pamphleteer*, V (1815), 462-463.

[49] Véase Erich Auerbach, «Figurative Texts Illustrating... Dante's *Commedia*», *Speculum*, XXI (1946), 474-489; «Sermo Humilis», *Romanische Forschungen*, LXIV (1952), 304-364; «St. Francis of Assisi in Dante's *Commedia*», en *Scenes from the Drama of European Literature* (New York, 1959), pp. 79-98; también *Mimesis* (Princeton, 1953), pp. 72-73, 151-155.

[50] Robert Lowth, *The Sacred Poetry of the Hebrews* (London, 1847), pp. 83-84, 79-80.

[51] Una colección útil de comentarios sobre la poesía temprana de Wordsworth es el libro de Elsie Smith *An Estimate of William Wordsworth by His Contemporaries, 1793-1822* (Oxford, 1932). Véase también Coleridge, *Biographia Literaria*, I, 55.

[52] R. H. Horne, *A New Spirit of the Age* (New York, 1884), pp. 191-192.

[53] *Gedanken über den eigenen Lebenslauf*, *Sämtliche Werke*, ed. de Josef Nadler (Wien, 1949), II, 39-40; trad. ingl. en Ronald Gregor Smith, *J. G. Hamann 1730-1788* (London, 1960), pp. 148-154.

[54] *Tagebuch eines Christen*, *Sämtliche Werke*, I, 5, 8-10, 13. El *Diario* de Hamann en su forma original incluía, entre otras partes, los *Pensamientos sobre mi vida* y las *Observaciones después de leer la Sagrada Escritura;* véase Nadler, *ibid.*, p. 322. En cuanto a un comentario del papel central de la «condescendencia» en todo el pensamiento de Hamann, véase Gründer, *Figur und Geschichte*, pp. 19 ss., y W. M. Alexander, *Johann Georg Hamann, Philosophy and Faith* (The Hague, 1966), pp. 25-37.

[55] *Sämtliche Werke*, I, 6, 158. En un ensayo iluminador, Eric A. Blackall comenta la influencia de estos conceptos en el estilo periodístico de Hamann y en su ironía característica; véase «Irony and Imagery in Hamann», *Publications of the English Goethe Society*, XXVI (1957), 1-25.

[56] *Poetical Works*, V, 373.

[57] *The Ruined Cottage*, vv. 55-59, 146-159, en *Poetical Works*, V, 380-383. En una carta de enero de 1815, Wordsworth dice que había «transfundido» en *La excursión* «las innumerables analogías y tipos de infinitud... de la Biblia del Universo tal como habla al oído de los inteligentes, tal como se muestra abierta a los ojos de los humildes de espíritu». *Literary Criticism of William Wordsworth*, ed. de Zall, p. 134.

[58] *The Prelude*, XII, 313-319, 356-359; también las variantes, pp. 474-475. De Selincourt (*ibid.*, pp. 617-618) señala que Wordsworth y Coleridge probablemente «evocan una conversación real» de 1796 «que permaneció imborrable en la memoria de ambos».

CAPÍTULO VIII

La visión del poeta: romántica y postromántica

Vi ese hecho familiar —demasiado *familiar*— desde un ángulo diferente, y quedé encantado y obsesionado por él... Había mirado hacia regiones paradisiacas, con su aire y su cielo, y ya no era del todo o meramente un habitante de esta tierra vulgar.

Thoreau, *Journal*

Le Paradis est toujours à refaire; il n'est point en quelque lointaine Thulé. Il demeure sous l'apparence...

Le Poète est celui qui regarde. Et que voit-il? —Le Paradis.

André Gide, *Le Traité du Narcisse*

The eye believes and its communion takes...
To have satisfied the mind and turn to see,
(That being as much belief as we may have.)
And turn to look and say there is no more
Than this, in this alone I may believe,
Whatever it may be; then one's belief
Resists each past apocalypse.

Wallace Stevens, *Extracts from Addresses to the Academy of Fine Ideas*

OCHO

«Le Poète», dijo André Gide, «est celui qui regarde». «El que mira»: de todas las innovaciones románticas, ninguna ha acaparado la atención de poetas, novelistas y pintores (y de los críticos de poesía, novelas y pintura) como la preocupación por el ojo y el objeto y la necesidad de una revolución de la vista que nos hará nuevos a los objetos. Y hasta nuestros días las principales definiciones de la visión transformadora siguen siendo variaciones reconocibles, aunque a veces distorsionadas, sobre las categorías románticas de frescura de sensación, Momentos reveladores y la mirada rectificada que invierte el estatuto de lo bajo, lo trivial y lo insignificante.

La literatura norteamericana, más que cualquier otra, ha subrayado la primera categoría —la sensación fresca del niño— como norma de una relación válida con el universo. En *The Reign of Wonder* [El reino de la maravilla], Tony Tanner ha demostrado recientemente la persistencia, desde Emerson y Thoreau, a través de Mark Twain, hasta Henry James y J. D. Salinger, del ideal del ojo inocente del niño que, al liberar la percepción del hábito y el prejuicio y sostener el sentido de la maravilla, transforma el viejo mundo en un nuevo Edén[1]. Las razones históricas de esta preocupación norteamericana no hay que buscarlas muy lejos. Desde los tiempos de su descubrimiento, y a partir de los escritos del propio Colón, el nuevo Mundo geográfico se había identificado con la nueva tierra profetizada en la Revelación, y la creencia de que América era el lugar del prometido reino quiliástico había llegado a esas orillas gracias a la vez a los misioneros franciscanos y a los padres puritanos. Esta manera de pensar fue reavivada por la Revolución americana, y en cierta medida nuevamente por la guerra civil: los que cantaban el *Himno de batalla de la República* hacían eco a las expectativas milenaristas de sus antepasados puritanos en la guerra civil: «Mis ojos han visto la gloria del Señor que se acerca». La doctrina del Destino Manifiesto en la década de 1840 y posteriores sacaba su ímpetu del mito perviviente de América como teatro elegido para el cumplimiento de la profecía escatológica. Como escribió William Gilpin en 1846:

> El destino *no negociado* del pueblo americano es someter el continente: desbordar por este vasto campo hasta el Océano Pacífico... regenerar a las naciones caducas... confirmar el destino de la raza humana —llevar la carrera de la humanidad hasta el punto culminante... hacer renacer a los pueblos estancados... absolver la maldición que lastra a la humanidad, y derramar bendiciones por todo el mundo[2].

Desde su época temprana, gran parte de la escritura del Nuevo Mundo representaba al americano como un nuevo Adán, emancipado del peso de la historia y de las corrupciones del Viejo Mundo, y habitando, si tan sólo

quisiera abrir los ojos para ello, una tierra que era un jardín prístino como el Edén[3]. Y en las iglesias norteamericanas y en las reuniones religiosas, Jonathan Edwards y muchos predicadores evangélicos subrayaban la experiencia de una conversión que redime el ojo corrupto del hombre y hace nueva a toda la creación. En ese clima único de imaginación edénica y milenarista, en sus diversas versiones teológicas y seculares, los trascendentalistas norteamericanos, a partir de la década de 1830, se adueñaron, extendiéndolas, de las declaraciones de Coleridge, Wordsworth y Carlyle, y de sus contemporáneos alemanes, relativas al poder de renovación del ojo de un hombre que ve como ve un niño, sobre el supuesto de que volver a ser como un niño es ver como vio Adán.

1. Frescura de sensación y desorden de los sentidos

«Desconfiamos», dijo Emerson, «de nuestra simpatía por la naturaleza y la negamos interiormente», pero «la infancia es el perpetuo Mesías, que viene a los brazos de los hombres caídos y les implora que vuelvan al paraíso»[4]. O en términos inconfundiblemente coleridgeianos: «Pocas personas adultas pueden ver la naturaleza... El amante de la naturaleza es aquel... que ha conservado el espíritu de la infancia todavía en la etapa de la edad adulta». En otros pasajes su estilo hace eco al de Carlyle: «toda maravilla» es impedida por «las toscas esteras de la costumbre», pero «el hombre sabio se maravilla ante lo usual» y ve «lo milagroso en lo común». Como Wordsworth, Emerson afirma la absoluta igualdad de los fenómenos naturales: «La distinción que hacemos... de lo bajo y lo alto, lo honesto y lo vil, desaparece cuando se usa la naturaleza como un símbolo». Reconoce el prototipo bíblico de la subversión del decoro estilístico: en los profetas hebreos, observa, «las cosas pequeñas e insignificantes sirven también como grandes símbolos»; y reconoce también, como lo había reconocido Hazlitt, la relación de semejante radicalismo literario con el espíritu de la época, saludando las señales en la poesía de una «Época de Revolución» que, en el reino de la política, «efectuó la elevación de lo que se consideraba la clase más baja en el estado».

> En lugar de lo sublime y lo bello, lo cercano, lo bajo, lo común fue explorado y poetizado... Abrazo lo común, exploro lo familiar y lo bajo y me siento a sus pies.

Un cambio de visión, añade, puede ser una alternativa adecuada a una Edad de Oro alambicada y a un más allá milenarista: «Dadme la visión del hoy, y podéis quedaros con los mundos antiguo y futuro»[5]. Y para el Momento de la revelación en el hecho trivial, Emerson introduce un término que, para el oído moderno, es portentoso. «El intelecto despierto»,

dice, cuando se enfrenta a «los hechos, las cosas insípidas, extrañas, despreciadas», encuentra «que un hecho es una Epifanía de Dios»[6].

Más radicalmente aún que Emerson, Thoreau define los valores primordiales de la vida en términos de la relación entre el ojo y sus objetos. «¡Cuánta virtud hay simplemente en ver!... Somos tanto como vemos». «Cada niño», observa, «empieza de nuevo el mundo». El pináculo de su propia experiencia tuvo lugar en la infancia, «antes de que perdiera ninguno de mis sentidos» y «mi vida era éxtasis». Y en el adulto, lograr de nuevo la frescura de la sensación basta para redimir el mundo familiar y trivial:

> Vi ese hecho familiar —demasiado *familiar*— desde un ángulo diferente, y quedé encantado y obsesionado por él... Había mirado hacia regiones paradisiacas, con su aire y su cielo, y ya no era del todo o meramente un habitante de esta tierra vulgar... Sólo lo que hemos tocado y desgastado es trivial: nuestra costra, repetición, tradición, conformidad. Percibir con frescura, con sentidos frescos, es estar inspirado... La edad de los milagros es todo momento que retorna así[7].

El recurso a la visión del niño no estaba confinado a los autores ingleses y norteamericanos. En 1863 Baudelaire descubría en Constantin Guys, «el pintor de la vida moderna», exactamente esas características del genio que Coleridge había descubierto más de medio siglo antes: la frescura de sensación del niño sobreviviendo en los poderes del hombre, que es un indicio de convalecencia mental y se manifiesta en la percepción de la novedad en las apariencias viejas y familiares. Guys, dice Baudelaire, puede considerarse como «un éternel convalescent... un homme-enfant», «es decir, un genio para quien ningún aspecto de la vida se ha vuelto rancio».

> Ahora bien, la convalecencia es como un regreso a la infancia. El convaleciente, como el niño, disfruta en grado máximo del poder de interesarse vivamente en todas las cosas, incluso las que parecen ser las más triviales... El niño lo ve todo como *nuevo*; está siempre *ebrio*... pero el genio no es otra cosa que *la infancia recobrada* a voluntad, la infancia dotada ahora, a fin de expresarse, de órganos viriles y de ese espíritu analítico que le permite ordenar la suma de los materiales que ha acumulado involuntariamente. Esa profunda y alegre curiosidad es la explicación del ojo extático, fijo y animal, del niño que se enfrenta a lo *nuevo*, sea lo que sea, rostro o paisaje...

El pasaje de Baudelaire tiene sin embargo resonancias que señalan un nuevo giro en la estética del ojo inocente. El genio es «un eterno convaleciente» porque sufre de una enfermedad incurable; la inspiración artística es algo así como un ataque cerebral; y el sentido sostenido de la novedad en la percepción es resultado de una hiperestesia: «Me atrevo a ir

más lejos; declaro que la inspiración tiene alguna relación con una congestión cerebral, y que cada pensamiento sublime va acompañado de un choque nervioso... que reverbera en el cerebelo». El artista nato es un *artiste maudit*, pues cuando, de niño, se mostró «obsesionado y poseído» por los objetos y formas exteriores, «la predestinación» se manifiesta en él y «la *damnation* était faite»[8].

En su poema *Moesta et errabunda* Baudelaire expresa la añoranza de un viaje de regreso al «verde paraíso de la infancia»; pero la infancia para Baudelaire es a la vez más agustiniana y más freudiana que la infancia edénica establecida por Traherne, Wordsworth y Emerson: es «le vert paradis des amours enfantines / L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs». Y si el artista es un eterno convaleciente, habita un mundo que, dice Baudelaire en un poema en prosa, «es un hospital donde cada paciente está poseído por el deseo de cambiar de cama»; y el alma aguijoneada de Baudelaire «estalla» en el grito de un deseo de viaje, «N'importe où! n'importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde!»[9]. Ese destino indefinido es la meta de *Le voyage*, versión distintivamente baudelairiana de ese antiguo género, la peregrinación espiritual de la vida, que concluye *Les fleurs du mal*. El poema empieza con «l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes» para quien el mundo es adecuado a sus deseos, avanza a través del hastío y el asco del adulto hacia un mundo que se ha vuelto demasiado familiar, y termina con una táctica de la desesperación en busca de algo nuevo:

> Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
> Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!

«Pidamos al *poeta* algo *nuevo*», exclamaba Rimbaud en sus dos cartas sobre el poeta como *voyant*. «Los primeros románticos fueron *videntes* sin entenderlo bien», pero «Baudelaire es el primer vidente, el rey de los poetas, *un verdadero Dios*»[10]. Al hacer explícitos y llevar hasta el extremo unos elementos que en Baudelaire habían quedado sumergidos o calificados, Rimbaud, a los dieciséis años, remodeló un concepto romántico —el poeta visionario que percibe el mundo como un nuevo cielo y una nueva tierra— en los rudimentos de esa rareza en la historia de la estética: una poética genuinamente nueva. Las implicaciones de la teoría del arte de Rimbaud siguen siendo asiduamente exploradas por los escritores de nuestra propia generación.

La insistencia de Rimbaud en las drogas como medio para alcanzar un nuevo mundo poético, como sus otros expedientes encaminados a conseguir el mismo fin, la había anticipado Baudelaire. Él había dicho que el hashish ofrece la experiencia de un paraíso recobrado: un «paraíso artificial», de todas formas, que es producto de «un desarreglo de todos los sentidos»[11]. Los involuntarios predecesores de Baudelaire en la drogadicción, Coleridge

y De Quincy, habían mirado la novedad de la experiencia que el opio hacía posible como un resultado temporal, cuyo precio es la esclavitud de la voluntad y la destrucción no sólo de la autonomía y la dignidad humanas, sino también de la creatividad. Baudelaire advierte también que el *paradis par la pharmacie* es evanescente, pero que su precio es la duradera esclavitud a «un veneno». El hombre, queriendo «ser Dios», cae «más bajo que su naturaleza efectiva», y «¿qué es un paraíso que compra uno al costo de su salvación eterna?»[12]. En Rimbaud ese costo pasa a ser el martirio de un hombre predestinado a la condenación del llamado sagrado del poeta. Pues el camino hacia la visión es el camino del místico cristiano vuelto del revés: una disciplina que consiste en la violación sistemática tanto de las sensibilidades morales como del sistema sensorial por medio de la disipación, las drogas y la perversidad.

La poética de Rimbaud sólo es nueva como teoría y programa específicamente estéticos; sus ideas componentes son bastante familiares para el estudioso de la variada historia del pensamiento cristiano. El prototipo del poeta como *voyant* de Rimbaud debe buscarse en una herejía cristiana extravagante, duramente reprimida, y sin embargo tenazmente recurrente. Esa manera de pensar la desarrollaron en los siglos II y III los carpocratianos y otros grupos extremos entre los gnósticos cristianos, que consideraban el mundo como creación no de Dios sino de un espíritu del mal; resurgió en el movimiento de los Libertinos Espirituales o «Hermanos del Libre Espíritu», que desde el siglo XIV hasta el XVI se extendieron por una vasta área de Europa, incluyendo a Francia; tuvo una recrudescencia en los *Ranters* [Vociferantes] ingleses de la época de Cromwell; y se manifestó en el siglo XVIII como una herejía judaica, en el movimiento dirigido por Joseph Frank, seguidor del Mesías apóstata Sabbatai Zevi[13]. Las diversas formas de la herejía tienen en común un tipo extremo de doctrina antinómica que afirma no sólo la permisibilidad del pecado, sino también su carácter santo. Para aquellos elegidos que, en un éxtasis de iluminación, han entrado en el nuevo mundo del puro espíritu, la ley de los mandamientos y prohibiciones que gobierna el mundo caído queda totalmente derogada. Y el camino de la visión redentora se representa a menudo como la burla sistemática y deliberada de todas las restricciones y negativas morales, especialmente participando en las formas prohibidas de la sexualidad. Esos actos no se llevan a cabo con el propósito de la gratificación sensual, sino como una dura disciplina para desterrar el miedo, la vergüenza y el remordimiento que son el lote del hombre caído en su mundo de maldad, a fin de alcanzar esa identidad con el Espíritu Único que hace del hombre una nueva creatura semejante a un dios, dotada del poder de la visión creadora o taumatúrgica, y que habita una nueva realidad más allá del bien y del mal.

Tal es la fórmula que Rimbaud tradujo en un régimen para la disciplina y la consumación del espíritu del poeta. Su utilización del

término «savant» para el poeta que ha alcanzado la *gnosis* —la revelación de la novedad absoluta— indica la fuente probable de su idea en la corriente de doctrinas libertinas que sobrevivía entre los *Illuminés* de la Europa de mediados del siglo XIX:

> Ahora me encanallo todo lo posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta, y me afano para hacerme *vidente*... Los sufrimientos son enormes, pero hay que ser fuerte, haber nacido poeta, y yo me he reconocido poeta. No es culpa mía en absoluto...
>
> Pero se trata de hacer el alma monstruosa...
>
> El Poeta se hace *vidente* por un largo, inmenso y razonado *desarreglo* de *todos los sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca él mismo, agota en sí todos lo venenos, para no conservar más que las quintaesencias. Inefable tortura en la que necesita toda la fe, toda la fuerza sobrehumana, en la que se convierte entre todos en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito —¡y el supremo Sabio!— ¡Pues llega a lo *desconocido*!... Llega a lo desconocido, y aun cuando, enloquecido, terminara por perder la inteligencia de sus visiones, ¡las ha visto![14].

Estas cartas extraordinarias, y la práctica consonante de Rimbaud en su vida y sus escritos, apuntan a algunos aspectos prominentes del simbolismo y el decadentismo franceses; a Alfred Jarry y los *Pataphysiciens*; así como al surrealismo, a la libre fantasía, a la escritura automática y otros modos de composición en los que el control se rinde a la mente inconsciente[15]. Pues Rimbaud había escrito en sus cartas: «Es falso decir: Pienso. Debería decirse: Me piensan». «Pues yo es otro [*Je est un autre*]. Si el cobre se despierta al toque de clarín, no tiene de ello culpa alguna... asisto a la eclosión de mi pensamiento: lo miro, lo escucho». Rimbaud señala también el camino hacia otro movimiento conspicuo de la literatura de nuestros días. Wordsworth, como sabemos, había encontrado en las Escrituras el precedente de su violación de los decoros convencionales al elevar al bajo y al excluido y hacerlos protagonistas de sus poemas serios o trágicos. Los escritores modernos, por un acto absoluto de inversión moral tanto como social, convierten al vil, al patológico y al perverso, no sólo en héroes, sino también en las figuras sagradas de la ficción, la poesía y el drama. El «grand malade, le grand criminel, le grand maudit, —et le suprême Savant!» de Rimbaud se han vuelto personajes familiares en la época de Jean Genet —*Saint Genet: Comédien et martyr*, como lo llama Jean-Paul Sartre con un típica inversión.

2. Variedades del Momento moderno

El Momento romántico, en el que, para decirlo con palabras de Frank Kermode, *chronos* se vuelve de repente *kairos*[16], ha tenido una vida

literaria duradera y multiforme. El objeto fenoménico iluminado, si es transparente a una significación más allá de sí mismo, reaparece en el símbolo de los simbolistas, pero si es opaco, como la imagen de los imagistas; en ambos casos, sin embargo, el objeto romántico está habitualmente cortado de su contexto en el mundo ordinario y en la experiencia común, y se le asigna una existencia aislada en la autolimitada y autosuficiente obra de arte. Y el Momento de conciencia, la abrupta iluminación en una detención del tiempo, se ha convertido en un componente familiar en la ficción moderna, donde funciona a veces, como las motas de tiempo de Wordsworth, a modo de principio de organización literaria, señalizando los descubrimientos esenciales o precipitando el desenlace narrativo. Reconocemos los rasgos familiares no sólo en los *moments privilégiés* de Proust, sino también en el acto de imaginación de Henry James que «convierte las pulsaciones mismas del aire en revelaciones»; en el «momento de visión» de Conrad que revela «toda la verdad de la vida»; en los «momentos de visión» de Virginia Woolf, los «pequeños milagros e iluminaciones cotidianos, fósforos encendidos inesperadamente en la oscuridad»; en la tentativa de Thomas Wolfe de «fijar eternamente... un momento singular del vivir del hombre... que pasa, llamea y desaparece»; en el «instante de sublimación» de William Faulkner, «un fogonazo, un relumbrón»[17].

El moderno Momento viene a menudo conectado con el concepto de frescura de la sensación, así como con el descubrimiento de la virtud carismática de un objeto o acontecimiento trivial, y se expone a la vez en marcos de referencia seculares y religiosos. En su conclusión a *El Renacimiento,* Walter Pater definió la totalidad de la experiencia humana como constituida por sucesivos «momentos» de sensación en la conciencia; no hay ningún terreno de la existencia ni fuera de la esfera de los datos sensoriales ni después de la muerte de los sentidos. «A cada momento alguna forma se hace perfecta... algún tono... algún talante... sólo por ese momento», y mantener un «éxtasis» de momentos intensos «es el éxito en la vida». «Nuestra falla», consiguientemente, «es formar hábitos: pues, después de todo, el hábito es relativo a un mundo estereotipado»; y para llevar al máximo el éxtasis de nuestra existencia sensorial, el arte es el que más tiene que ofrecer, «pues el arte viene a nosotros proponiendo francamente no dar nada sino la más alta calidad a nuestros momentos según pasan, y por esos momentos mismos simplemente». Gerard Manley Hopkins, con la ayuda de Duns Escoto, se propuso recuperar de Pater, su maestro pagano, la sensación refrescada y el Momento intenso, y devolvérselos a su Autor original. Los poemas de «paisaje interior» [*inscape*] de Hopkins, en los que un fenómeno rancio bruscamente «estallará en llamas, como brillos de un azogue sacudido» para revelar «la más amada frescura en lo más hondo de las cosas», terminan típicamente con la atribución: «Porque el Espíritu Santo / Sobre el encogido mundo /

Cavila»*, o «Quien paterniza es ése / Cuya hermosura ha rebasado el cambio»**. Para Hopkins, todo lo que parece trivial en el mundo perceptivo ha sido redimido, a los ojos de la fe, por un único acontecimiento en el tiempo pasado: «Pienso que la trivialidad de la vida debería, y personalmente para cada uno, verse que es suprimida por... la increíble condescendencia de la Encarnación»[18]. Y en *That Nature Is a Heraclitean Fire* [Que la Naturaleza es un fuego heracliteano], el Momento de renovación del poeta ante la trompeta final de un apocalipsis interior se invierte en relación con su precedente inmediato, los poemas románticos de desaliento contra alegría, volviéndose hacia su prototipo teológico:

Afuera los boqueos de la pena, días sin dicha, desaliento...
En un relámpago, al estruendo de una trompa,
De pronto soy lo que un día fue Cristo, pues que él fue lo que soy,
Aqueste Quisque, chiste, cacho de tiesto, trapo, astilla,
este inmortal diamante
Es diamante inmortal***.

Como en los poemas de Hopkins, también en los *Cuatro cuartetos* de Eliot la experiencia que tiene el poeta del centro quieto está representada como algo más que el Momento de pura sensación de Pater: en la descripción de Eliot, «no el intenso momento / Aislado sin antes ni después»****[20]. Los «momentos de dicha... la súbita iluminación» propios de Eliot, que busca en vano por medio de la magia, el psicoanálisis y los barbitúricos (los «usuales / Pasatiempos y drogas»), se describen de nuevo, como lo había hecho Agustín, como «el punto de intersección de lo intemporal / Con el tiempo», cuya «seña adivinada a medias, el don a medias entendido, es la Encarnación» (pp. 132-133, 135-136). Y el Momento de los Momentos de Eliot, «el momento en la rosaleda», representa al mismo tiempo la vislumbre que tiene el individuo de su propio jardín perdido y su premonición de un jardín genérico por recobrar (pp. 119, 125). Sin embargo, en la mayoría de nuestros escritores recientes, la preocupación por el Momento rescatado del tiempo conserva la experiencia tradicional sin suscribir a su premisa tradicional. En *Stream and Sun at*

---

* Because the Holy Ghost over the bent / World broods...

** He fathers-forth whose beauty is past change.

*** Away grief's gasping, joyless days, dejection...
In a flash, at a trumpet crash,
I am all at once what Christ is, since he was what I am, and
This Jack, joke, poor potsherd, patch, matchwood,
immortal diamond,
Is immortal diamond.

**** ... not the intense moment / Isolated, with no before and after...

Glendalough [Corriente y sol en Glendalough], la descripción que da Yeats de una súbita iluminación toma la forma de una pregunta que presupone un como-si:

> Por intrincados movimientos iban
> La corriente y el sol que resbalaba
> Y todo el corazón pareció alegre...
> ¿Qué moverse del sol o la corriente
> O de algún párpado ha eclipsado el rayo
> Que todo el cuerpo traspasaba?
> ¿Qué me hizo vivir como quienes parecen
> Nacidos de sí mismos, nacidos nuevamente?*

Emerson había dicho hacía mucho que para un «intelecto despierto», «los hechos, las cosas... aburridas, despreciadas» son «una Epifanía de Dios». Fue sin embargo James Joyce quien, al transferir deliberadamente el término teológico a una estética naturalista, adscribió al Momento el nombre que parece destinado a ser su denominación usual. Es de notarse que en un compendio de historia de la literatura inglesa que compuso en la primavera de 1905, Joyce atribuyó «la palma más alta» a Wordsworth, junto con Shakespeare y Shelley; y unos meses más tarde escribió a Stanislaus Joyce: «Creo que Wordsworth de todos los hombres de letras ingleses es el que más merece el nombre de "genio"»[21]. Este es el momento preciso en que Joyce estaba trabajando en *Stephen Hero*, donde identificaba y analizaba «momentos» de epifanía; y aunque Joyce se refiere únicamente a Tomás de Aquino, sus epifanías comparten ciertos atributos con el Momento wordsworthiano (la revelación carismática en un objeto vulgar o trivial) que están ausentes tanto en el análisis de Tomás de Aquino de la *claritas* en la belleza como en su descripción de la «*quididad* de la naturaleza que existe en la materia corpórea» a través de la cual el intelecto humano «se alza hasta cierto conocimiento de las cosas invisibles»[22]. Una epifanía, anota explícitamente Joyce, puede aparecer en «un incidente trivial», en el instante en que el «ojo espiritual» se ajusta «a un enfoque exacto».

> Al hablar de epifanía, [Stephen] quería decir una súbita manifestación espiritual, ya en la vulgaridad del habla o del gesto o ya en una fase

* Through intricate motions ran
Stream and gliding sun
And all my heart seemed gay...
What motion of the sun or stream
Or eyelid shot the gleam
That pierced my body through?
What made me live like those that seem
Self-born, born anew?

memorable del espíritu mismo. Creía que correspondía al hombre de letras registrar esas epifanías con extremo cuidado, viendo que son ellas mismas el más delicado y evanescente de los momentos...

> Durante mucho tiempo no pude descubrir lo que Tomás de Aquino quería decir... pero lo he resuelto. *Claritas* es *quidditas...* Su alma, su quididad, salta hacia nosotros desde el ropaje de su apariencia. El alma del objeto más común... nos parece radiante. El objeto alcanza su epifanía[23].

Aunque Joyce pronto dejó de usar ese nombre, usó claramente la cosa como elemento importante de sus escritos posteriores. «Mi idea de la significación de las cosas triviales», dijo a su hermano, «es lo que quiero dar a los dos o tres desdichados que puedan un día leerme»[24]. El *Retrato del artista,* como *El preludio* de Wordsworth, marca las etapas del desarrollo del artista mediante una secuencia de descubrimientos cuyo clímax es el Momento en que, en la playa, Stephen Dedalus, solitario, se encuentra de pronto con un ser humano aislado en un escenario natural. En su función estructural, la escena de Joyce es equivalente al Momento climático en que el paisaje a los pies del Snowdon revela súbitamente a Wordsworth su gran tema poético, las operaciones del espíritu y de la imaginación del hombre:

> Estaba solo... en medio de un páramo de aire salvaje y aguas salobres y la cosecha marina de conchas y maraña y velada luz gris del sol y figuras de niños y niñas vestidas alegremente, ligeramente...
>
> Una niña se alzaba delante de él en medio de la corriente, sola y quieta, contemplando el mar. Parecía como alguien que la magia hubiera transformado en la apariencia de una extraña y bella ave marina...
>
> —¡Dios celestial! —exclamó el alma de Stephen, en un estallido de alegría profana...
>
> Su imagen había pasado a su alma para siempre y ninguna palabra había roto el santo silencio de su éxtasis... ¡Vivir, errar, caer, triunfar, recrear la vida a partir de la vida! Un ángel salvaje se le había aparecido, el ángel de la juventud y la belleza mortales, un enviado de las hermosas cortes de la vida, para abrir de par en par ante él en un instante de éxtasis las puertas de todos los caminos del error y la gloria[25].

Dedalus pierde su vida mundanal para encontrase a sí mismo como artista. El episodio es parte de la sistemática traducción que hace Joyce de las fórmulas religiosas en una teoría estética abarcadora, en la que el artista, o artífice, se propone redimir a la vez la vida y el mundo recreándolos en un mundo nuevo. El mundo nuevo de Joyce es sin embargo radicalmente opuesto al de Wordsworth, pues no es otro que la obra de arte misma.

Otro admirador de Wordsworth, Wallace Stevens, describe su propia empresa como poeta con el rigor de su naturalismo escéptico: el espíritu,

exiliando «el deseo / De lo que no es», se enfrenta al otro enajenado, resuelto a «ver la cosa misma y nada más», y mediante un acto de ficción creadora que toma el lugar del Creador, impone el orden y los valores que ya no puede encontrar. La «suprema visión» de Stevens incorpora sin embargo la frescura romántica de la sensación que hace nuevo al mundo:

El frescor de la transformación es
La frescura de un mundo. Es el nuestro,
Es nosotros, lo fresco de nosotros mismos...*

Conserva también los Momentos tradicionales —«tiempos de excelencia inherente», los llama, «momentos de despertar» cuando «todo / Está bien»— como ocasiones en que el poeta mira como vuelto a nacer a un mundo que está como renovado.

Sólo esta noche volvía a ver bajar en el cielo
La estrella de la tarde, al entrar el invierno, aquella estrella
Que habrá de coronar en primavera todo horizonte occidental,
De nuevo... como si volviera, como si la vida volviera...

Fue como el brusco tiempo en un mundo sin tiempo,
Este mundo, este sitio, la calle en la que estaba,
Sin tiempo...

Sólo esta tarde volví a verla,
Al entrar el invierno, y caminé y hablé
De nuevo, y viví y fui de nuevo, y respiré de nuevo
Y de nuevo avancé y resplandecí de nuevo, resplandeció de nuevo el [tiempo**[26].

---

* The freshness of transformation is
The freshness of a world. It is our own,
It is ourselves, the freshness of ourselves...

** Only this evening I saw again low in the sky
The evening star, at the beginning of winter, the star
That in spring will crown every western horizon,
Again... as if it came back, as if life came back...

It was like sudden time in a world without time,
This world, this place, the street in which I was,
Without time...

Only this evening I saw it again,
At the beginning of winter, and I walked and talked
Again, and lived and was again, and breathed again
And moved again and flashed again, time flashed again.

En *Black Rook in Rainy Weather* [Grajo negro en clima lluvioso], un notable poeta joven, la difunta Sylvia Plath, dio también testimonio del Momento recurrente:

> No me puedo quejar honradamente:
> Aún puede cierta luz menor
> Saltar incandescente
>
> De una mesa de cocina o de una silla
> Como si un incendio celeste se apoderase
> De los objetos más obtusos de vez en cuando*.

Pero el lenguaje tradicional se utiliza aquí irónicamente, para identificar fogonazos fenoménicos que sólo se significan a sí mismos, en la tranquila desesperación de una vida que rechaza toda esperanza.

> Yo sólo sé que un grajo
> Que ordena sus negras plumas puede brillar tanto
> Que se apodera de mis sentidos, mantiene
> Mis párpados abiertos, y otorga
>
> Un breve respiro al miedo
> De la total neutralidad...
>
> Los milagros ocurren,
> Si es que queremos llamar a esos trucos
> Espasmódicos de lo radiante milagros. La espera ha vuelto a comenzar,
> la larga espera del ángel,
> De ese raro, azaroso descenso**[27].

---

* I can't honestly complain:
A certain minor light may still
Leap incandescent

Out of kitchen table or chair
As if a celestial burning took
Possession of the most obtuse objects now and then.

** I only know that a rook
Ordering its black feathers can so shine
As to seize my senses, haul
My eyelids up, and grant

A brief respite from fear
Of total neutrality...

Miracles occur,
If you care to call those spasmodic
Tricks of radiance miracles. The wait's begun again,
The long wait for the angel,
For that rare, random descent.

Un movimiento literario actual (sigue siendo actual) se ocupa obsesivamente de la novedad de la sensación de los Momentos iluminados y del apocalipsis visual. La generación *Beat,* en palabras de Gregory Corso en *Gasoline* (1958), son escritores «que gritan: ¡Apocalipsis! ¡Apocalipsis!»[28] —aunque, podríamos añadir, *d'une voix lamentable.* Son herederos, en la era del motor de combustión interna, la decadencia urbana, el «desestablishmentarismo», el orden social e internacional derrumbado y la bomba apocalíptica, de los escritores *fin de siècle* que, en rebeldía ante el horror y el aburrimiento de una etapa anterior del mundo moderno, buscaron algo nuevo siguiendo la prescripción de Rimbaud de un desorden calculado de todos los sentidos mediante el asalto directo al sistema moral y nervioso. «*Hipsters* de cabeza de ángel», como los describió Allen Ginsberg, en una parodia estridente del vocabulario romántico de la visión transformadora,

> ardiendo por la antigua conexión celestial con el dinamo
>   estrellado en la maquinaria de la noche,
> que en pobreza y andrajos y con ojos hundidos y
>   drogados se sentaban fumando en la oscuridad
>   sobrenatural de pisos con agua fría flotando por los
>   tejados de ciudades contemplando el *jazz,*
> que desnudaban sus sesos al Cielo bajo el ferrocarril
>   elevado y veían ángeles mahometanos tartamudeando
>   en buhardillas iluminadas...
> que comían fuego en hoteles pintados o bebían aguarrás en
>   Paradise Alley, muerte, o ponían en purgatorio sus
>   torsos noche tras noche
> con sueños, con drogas, con pesadillas despiertas, alcohol
>   y verga e interminables pelotas...
> que se encadenaban al metro para el viaje interminable de
>   Battery al santo Bronx con benzedrina...
> que estudiaban a Plotino Poe San Juan de la Cruz telepatía
>   y cábala bop porque el cosmos instintivamente vibraba
>   bajo sus pies en Kansas,
> que andaban solos por las calles de Idaho buscando ángeles
>   indios visionarios que eran ángeles indios visionarios
> que pensaban que estaban locos no más cuando Baltimore
>   llameaba en éxtasis sobrenatural...
> ¡Se rompieron la espalda levantando a Moloch al Cielo!
>   ¡Adoquines, árboles, radios, toneladas! ¡levantando la
>   ciudad al Cielo que existe y está en todas partes
>   encima de nosotros!
> ¡Visiones! ¡agüeros! ¡alucinaciones! ¡milagros! ¡éxtasis!
>   ¡se los llevó el río americano!*[29].

---

* burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo
    in the machinery of night,

«¡Se los llevó el río americano!». En una final ironía, Ginsberg utiliza el largo versículo de Walt Whitman, poeta de la visión redimida y profeta elegido del partido de la esperanza

> —Yo, cantor de adámicos cantos,
> Por el nuevo jardín el Oeste, a las grandes urbes llamando—*

para expresar el callejón sin salida del sueño del Nuevo Mundo como el Edén recobrado de las profecías[30]. Pero la desesperación americana siempre incipiente es simplemente igual y opuesta a lo extraordinario de sus expectativas milenaristas, como lo había reconocido Herman Melville ya en 1876:

> Cuán lejos del alcance
> De la idea más triste de la vieja Europa
> Puede llegar la de este Nuevo Mundo
> Forzado a compartir en plena juventud
> Los males de la senectud:
> Sentir que se detiene la esperanza,
> Y que se despilfarra la final herencia;
> Y así gritar: «¡A Términus levantad templos!»

---

who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up
smoking in the supernatural darkness of cold-water flats
floating across the tops of cities contemplating jazz,
who bared their brains to Heaven under the El and saw Mohammedan
angels staggering on tenement roofs illuminated...
who ate fire in paint hotels or drank turpentine in Paradise
Alley, death, or purgatoried their torsos night after night
with dreams, with drugs, with waking nightmares, alcohol
and cock and endless balls...
who chained themselves to subways forthe endless ride from
Battery to holy Bronx on benzedrine...
who studied Plotinus Poe St. John of the Cross telepathy and bop
kaballa because the cosmos instinctively vibrated at their
feet in Kansas,
who loned it through the streets of Idaho seeking visionary
indian angels who were visionary indian angels,
who thought they were only mad when Baltimore gleamed in
supernatural ecstasy...
They broke their backs lifting Moloch to Heaven! Pavements,
trees, radios, tons! lifting the city to Heaven which
exists and is everywhere about us!
Visions! omens! hallucinations! miracles! ecstasies! gone down
the American river!

* I, chanter of Adamic songs,
Through the new garden the West, the great cities calling...

Con Colón muere la leyenda de esta tierra:
¡No le queda ya al hombre ningún Nuevo Mundo!»*[31]

Tenemos también versiones contemporáneas de la autobiografía espiritual en las que el clímax establecido es la revelación, para el ojo regenerado, de un nuevo cielo y una nueva tierra. Jack Kerouac, que ha sido saludado por Allen Ginsberg como el «nuevo Buda de la prosa norteamericana»[32], termina *The Dharma Bums* [Los vagabundos del dharma] (1958) con su epifanía en una montaña, en la línea (visible a través del colorido verbal de un budismo occidentalizado) de Moisés en el Horeb, Petrarca en el Mont Ventoux, el Saint Preux de Rousseau en el Valois y Wordsworth en el Snowdon. La montaña de Kerouac es Desolation Peak en la costa noroeste del Pacífico, donde ha terminado un verano solitario como vigilante de incendios, y el Momento intemporal en que el autor se vuelve de nuevo como un niño incluye a un animalito vulgar:

> Allí estaba mi ardilla listada, en el brillante claro aire ventoso soleado mirando fijamente a la roca... La visión de la libertad de la eternidad fue mía para siempre. La ardilla corrió a las rocas y salió una mariposa. Fue así de sencillo... Abajo en el lago aparecieron reflejos rosados de vapor celestial, y yo dije «Dios, te amo» y miré arriba al cielo y lo pensé de veras, «Me he enamorado de ti, Dios. Cuídanos a todos, de un modo o de otro».
>
> Para los niños y los inocentes es lo mismo...
>
> Cuando bajaba la montaña con mi mochila me volví y me arrodillé en el sendero y dije «Gracias, choza». Después añadí «Bah» con una ligera mueca, porque sabía que esa choza y esa montaña entenderían lo que eso quería decir, y me volví y seguí bajando por el sendero de vuelta a este mundo[33].

La revelación de un nuevo mundo a Kerouac, toda jovial, es el tradicional apocalipsis interior, suavizado. Más representativa de las últimas décadas es una regresión a la salvajería y destrucción del paradigma bíblico original, pero sin su sanción en algún otro mundo trascendente. Gran parte de nuestra literatura del absurdo y la comedia negra es una forma del apocalipsis negro: visiones grotescas de una violencia última que

---

* How far beyond the scope
Of elder Europe's saddest thought
Might be the New World's sudden brought
In youth to share old age's pains—
To feel the arrest of hope's advance,
And squandered last inheritance;
And cry—«To Terminus build fanes!
Columbus ended earth's romance:
No New World to mankind remains!»

destruye no para renovar sino simplemente para aniquilar un mundo que se considera como una afrenta al ser, revelando detrás de su fábrica en desintegración no un nuevo cielo y una nueva tierra, sino *le Néant*, la nada absoluta.

3. Los románticos positivos

En este capítulo, como en otros anteriores, he subrayado las analogías en la literatura postromántica con las ideas y formas que fueron desarrolladas durante ese período de asombrosa creatividad, las varias décadas que siguieron a la Revolución francesa. Esa insistencia puede parecer que coloca mi punto de vista junto a esa tendencia reciente a romper la oposición tradicional entre lo que es romántico y lo que nos parece distintivamente «moderno» en literatura. Característico de esa tendencia es el interesante e influyente libro de Frank Kermode *The Romantic Image* [La imagen romántica]. El profesor Kermode se propone rastrear hasta la generación de Coleridge y Wordsworth lo que él identifica como las premisas del movimiento moderno: el concepto de la imagen o el símbolo autosuficientes; el concepto del poema como un objeto que, aislado del mundo y de las preocupaciones humanas corrientes, existe sólo por su propia perfección; y el concepto emparentado con éste del artista enajenado y angustiado cuya vocación sacerdotal acarrea la renuncia a esta vida y a este mundo despreciable en favor de ese otro mundo que es la obra de su arte. Podemos conceder que son éstas ideas centrales y recurrentes en gran parte de la literatura importante desde Baudelaire hasta el pasado reciente. Y hay semejanzas discernibles, así como algunas conexiones causales directas, entre las categorías del profesor Kermode y algunas de las ideas románticas de las que nos hemos ocupado. El hecho es sin embargo que muchas de las figuras principales del movimiento moderno —incluyendo, en Inglaterra y Norteamérica, a Hulme, Pound y Eliot— se identificaban explícitamente como antirrománticos; y si partimos de cualquier visión comprensiva de sus premisas básicas y su práctica literaria, me parece que en ese juicio estaban claramente en lo cierto[34].

Para hacer una distinción válida entre postromántico y antirromántico, tenemos que decidir qué es lo que puede llamarse propiamente romántico. ¿Podemos identificar entre los poetas románticos principales, sean cuales sean sus diferencias filosóficas, un conjunto de supuestos y valores tan básicos y tan ampliamente compartidos como para conformar una perspectiva característica sobre la vida y el arte y sus relaciones mutuas? Propongo que busquemos estas actitudes especialmente entre los poetas que llegaron a la madurez literaria durante la crisis precipitada por el curso de la Revolución francesa, que para ellos fue una crisis intelectual, moral y estética tanto como política: en Inglaterra Wordsworth, Blake y

Coleridge, y en Alemania Schiller y Hölderlin, que fue el heredero del humanismo de Schiller. Insistiré a través de los escritos de aquel período en que estos poetas no habían perdido la seguridad de su juventud, pero podían unirla a la plenitud de su poder poético; y añadiré a esta lista a Shelley, que, aunque pertenecía a la generación postrevolucionaria, recapituló hasta un grado notable la evolución de sus predecesores del radicalismo político al radicalismo imaginativo.

Sabemos que estos poetas abordaban su papel en términos casi religiosos. Pero cuando Wordsworth al comienzo de *El preludio* describe el súbito acceso de fuerza que da testimonio de su elección

—a los campos abiertos
Dije una profecía: los números poéticos llegaron
De manera espontánea, y de sacerdotal ropaje
Revistieron mi espíritu, así marcado, se diría,
Para un servicio santo—*

no quiere decir que haya muerto a esta vida para convertirse en el novicio de la religión del arte. Reviste su «sacerdotal ropaje» como un poeta-profeta que sigue siendo, como dice en el gran Prefacio, un portavoz humano responsable —«un hombre que habla a los hombres»—. Habiendo comenzado *El preludio* con la confirmación de su identidad, Wordsworth lo termina ataviándose para la tarea que impone la vocación del «trabajo / De hacer su redención [de los hombres]». Así también Shelley, cuando describe a sus contemporáneos poéticos más importantes como «los sacerdotes de una aspiración incomprendida», dice a continuación que con ello se convierten en «los legisladores no reconocidos del mundo», pues son los autores «para otros de la más alta sabiduría, placer, virtud y gloria»[35]. Estos poetas, como sus equivalentes alemanes, habían heredado el espíritu severo y consciente del protestantismo radical, que alimentaba puntos de vista diametralmente opuestos al reciente desarrollo francés del arte por el arte y de la vida por el arte. La estética romántica era la del arte por el hombre, y por la vida. La poesía, como todo arte, dice Coleridge, «es puramente humana; pues todos sus materiales vienen del espíritu, y todos sus productos son para el espíritu»; y en la visión de Wordsworth, el poeta «es la roca defensiva de la naturaleza humana; un mantenedor y preservador»[36]. Keats estaba tan seguro como Shelley de que «Grandes espíritus ahora en la tierra habitan» y de que «ellos darán al

---

* to the open fields I told
A prophecy: poetic numbers came
Spontaneously, and cloth'd in priestly robe
My spirit, thus singled out, as it might seem,
For holy services.

mundo un corazón distinto / Y un pulso diferente»*. En ciertos pasajes leídos fuera de contexto, Keats parece acercarse más que cualquiera de sus contemporáneos a una religión de la belleza. Sin embargo, en su primer poema importante sobre la poesía se empeña en apresurarse a través del reino de Flora y del Viejo Pan hacia «una vida más noble» de «las agonías, la lucha / De los humanos corazones»**; y en su último poema sobre el mismo tema, *La caída de Hiperión*, la Inducción lo representa en el acto mismo de pasar a esa etapa, cuando, habiendo demostrado la conciencia que ha adquirido de que «un poeta es un sabio; / Un humanista, médico para todos los hombres»***, renace como poeta de la humanidad sufriente[37]. Estos escritores, cualquiera que fuese su credo o falta de credo religioso, eran todos, según el término de Keats, humanistas. Establecían la importancia central y la dignidad esencial del hombre (incluyendo, Wordsworth insistía especialmente en esto, al hombre humilde, al inerme y al excluido); proponían como meta del hombre una vida abundante en este mundo, en la que podría dar libre juego a todos sus poderes creadores; estimaban la poesía por la medida en que contribuye a este fin; y su imaginación poética era una imaginación moral, y su visión del mundo, una visión moral.

Raymond Williams nos ha recordado que en Inglaterra las «ideas que llamamos románticas deben entenderse en los términos de los problemas de experiencia con que se proponían tratar»; que «el molde en que se vaciaba la experiencia general» consistía en los conflictos y dislocaciones sociales y la desintegración de certidumbres heredadas que siguieron a la Revolución francesa y acompañaron a la Revolución industrial; y que los grandes escritores «estaban, como hombres y como poetas, apasionadamente entregados a la tragedia de su período»[38]. Ignorar este contexto histórico es pasar por alto los cimientos y subestimar la seriedad de las proclamaciones que los escritores románticos hicieron respecto de su papel como poetas y de la eficacia de toda gran poesía. Cuando asumieron una identidad de vates, lo que querían dar a entender era que —como sus precursores en las crisis de civilización, desde los profetas del Viejo Testamento hasta Milton después del fracaso de una Revolución anterior— tenían algo que decir que necesitaba decirse urgentemente a «estos tiempos / De desintegración y desaliento» (según el sombrío diagnóstico de Wordsworth).

estos tiempos de miedo,
Esta melancolía de esperanzas caídas,
... entre la indiferencia y la apatía
Y exultación perversa, cuando unos hombres buenos,

* Great spirits now on earth are sojourning... these will give the world another heart, / And other pulses.

** a nobler life [of] the agonies, the strife / Of human hearts.

*** a poet is a sage; / A humanist, Physician to all men...

De cada lado caen, sin que sepamos cómo,
En egoísmos disfrazados bajo nombres amables
De paz y de quietud y de amores domésticos,
Pero mezclando mofas, y no sin intención,
Contra el espíritu que es visionario*.

(II, 448-456)

Su convicción era que esos «espíritus visionarios» son los únicos capaces de reconstituir los fundamentos de la esperanza en lo que el hombre puede todavía llegar a ser.

En nuestra propia época muchos de los autores más talentosos se han vuelto contra los valores tradicionales del orden civilizado, para dar voz a lo negativo de lo que Lionel Trilling ha llamado una «cultura adversa». Algunos prevén el final de nuestro mundo como un *bang* apocalíptico, otros como un gemido quejumbroso; en esta última versión, un antihéroe hace las jugadas de la partida final de la civilización en una no-obra que, en algunos casos, roza la abolición de lo significativo en el lenguaje mismo. Los escritores románticos ni buscaron demoler su vida en este mundo en una búsqueda desesperada de algo nuevo, ni arremetieron desesperados contra la cultura heredada. El meollo de lo que tenían que decir era que el hombre contemporáneo puede redimirse a sí mismo y a su mundo, y que su único camino para este fin es reclamar y llevar a su realización las grandes cosas positivas del pasado occidental. Por consiguiente, cuando asumían el personaje visionario, hablaban como miembros de lo que Wordsworth llamaba la «gran Sociedad Única... / Los nobles Vivos y los nobles Muertos»[39], cuya misión era asegurar la continuidad de la civilización reinterpretando hasta sus condiciones radicalmente alteradas los valores humanos duraderos, haciendo los cambios que se necesitaran en los sistemas teológicos que habían sancionado anteriormente esos valores. Entre los principales de esos valores se contaba la vida, el amor, la libertad, la esperanza y la alegría. Esas son las palabras románticas elevadas, las normas interrelacionadas que salen siempre a flote cuando los poetas bucean hasta los primeros principios de la vida y del arte, que proclaman sin azoro y sin sentir que esos lugares comunes hayan dejado de ser pertinentes.

---

* these times of fear,
This melancholy waste of hopes o'erthrown,
... 'mid indifference and apathy
And wicked exultation, when good men,
On every side fall off we know not how,
To selfishness, disguis'd in gentle names
Of peace, and quiet, and domestic love,
Yet mingled, not unwillingly, with sneers
On visionary minds.

El concepto fundamental es la vida. La vida es de por sí el mayor bien, la residencia y la medida de otros bienes, y la generadora de las categorías de control del pensamiento romántico. El amor, como hemos visto, expresa la confraternidad de la única vida compartida no sólo con los otros hombres, sino también con un medio donde el hombre puede sentirse plenamente en su casa; mientras que la libertad significa no sólo una circunstancia política, sino también la liberación del espíritu y la imaginación de la hipoteca de la costumbre y de la esclavitud de los sentidos de tal modo que puedan transformar el mundo macilento y sin vida en un nuevo mundo animado con la vida y con la alegría que ella da en reciprocidad al espíritu perceptivo. La esperanza (con su valor asociado: la fortaleza) es esencial para mantener la posibilidad del triunfo de la vida, el amor y la libertad. Y la norma de vida es la alegría —con lo cual se da a entender no que la alegría sea el estado normal del hombre, sino que la alegría es aquello para lo que el hombre ha nacido: es el signo de que un individuo, en el libre ejercicio de todas sus facultades, está completamente vivo; es la condición necesaria para una plena comunidad de vida y amor; y es a la vez la precondición y la finalidad del arte más alto.

4. El canto de vida y alegría del mundo

La vida es la premisa y el paradigma de lo más innovador y distintivo entre los pensadores románticos. De ahí su vitalismo: la celebración de lo que vive, se mueve y evoluciona por una energía interior, por encima de lo que es sin vida, inerte e incambiable. Tal como expresó esta idea Friedrich Schlegel, debemos descartar «el concepto de un ser eterno, sin cambios, constante, y poner en su lugar el concepto opuesto de lo que es eternamente viviente y en transformación».

> La verdadera filosofía... encuentra la más alta realidad únicamente en un eterno transformarse, en una actividad eternamente viviente y en movimiento que, bajo formas y aspectos siempre cambiantes, engendra una plenitud y diversidad sin fin[40].

De ahí también su organicismo: la traducción metafórica en las categorías y normas de la intelección de los atributos de una cosa en crecimiento, que despliega su forma interna y asimila a sí elementos extraños hasta que alcanza la plenitud de su compleja unidad orgánica. Podemos observar la transposición que hace Hegel del crecimiento de una planta en las ideas rectoras de su filosofía. La idea pura, dice, es «esencialmente concreta, como una flor» que es «una unidad de hojas, de forma, de color, de olor, algo que vive y crece».

> Lo verdadero, autodeterminado así, tiene el impulso de *desarrollarse.* Sólo lo vivo, lo que es espíritu, se pone en movimiento a sí mismo y se

desarrolla. La idea, concreta en sí misma y en desarrollo, es pues un sistema orgánico, una totalidad, que *contiene en sí una multitud de etapas y momentos*.

La filosofía es el conocimiento por sí mismo de este desarrollo y, en cuanto pensamiento que comprehende, es ella misma ese desarrollo pensante...

Así, una filosofía madura... es una sola idea en su conjunto y en todos sus miembros, del mismo modo que en un individuo vivo *una sola vida, un solo pulso* late a través de todos sus miembros... Todas esas partes particulares no son sino espejos e imágenes de esa *única* vida[41].

Al final de su Prefacio a la *Filosofía del derecho*, Hegel delinea la implicación de esta celebración de la vida; el proceso viviente de la filosofía es algo menor que la vida misma, pues la filosofía no puede sino conceptualizar la cosa efectiva, y sólo después del hecho. «Cuando la fiosofía pinta su grisalla, una forma de vida ha envejecido, y esa grisalla no puede rejuvenecerla, sólo entenderla. El búho de Minerva sólo emprende su vuelo al crepúsculo»[42].

En este pasaje Hegel se hace eco del *Fausto* de Goethe: «Grau... ist alle Theorie / Grün des Lebens goldner Baum». «¿No hay», exclama Wordsworth, un poesía tan auténtica que sea la vida misma:

Un arte, música, cadena de palabras
Que sea la vida, la voz reconocida de la vida?*[43]

El poeta es «un hombre que habla a los hombres», pero un hombre que tiene en sí más vida, por consiguiente más alegría y poder creador: «que se regocija más que los demás hombres en el espíritu de la vida que está en él; deleitándose en contemplar voliciones y pasiones similares tal como se manifiestan en los acaeceres del Universo, y habitualmente impelido a crearlas allí donde no las encuentra»[44]. Y así como es su deleite en la plenitud de su vida lo que empuja al poeta a expresar y representar y crear la vida, así es la importancia de su poesía la que enaltece la vida del lector produciendo placer, que es el principio impulsor elemental de todos los seres vivos:

Y no se considere esta necesidad de producir un placer inmediato como una degradación del arte del Poeta. Es muy otra cosa... Es un homenaje rendido a la nativa y desnuda dignidad del hombre, al grandioso principio elemental del placer, por el cual conoce, siente y vive, y se mueve[45].

---

* An art, a music, a strain of words
That shall be life, the acknowledged voice of life?

Con este juicio, Schiller, en un ensayo que escribió el año siguiente, está de acuerdo; y como en Wordsworth, también en Schiller el placer lleva a la alegría, y la alegría en su punto más alto es el signo de nuestra conciencia del libre juego de todos nuestros poderes vitales. El espectador del arte, escribió Schiller en 1803, propiamente «busca placer», pues

> todo arte está dedicado a la alegría, y no hay empresa más alta ni más seria que la de hacer feliz al hombre. El arte correcto es sólo aquel que crea el más alto goce. Pero el más alto goce es la libertad del espíritu en el juego vivo de todos sus poderes[46].

Y Schiller fue el poeta que escribió la oda *An die Freude* —sobre la alegría, que arrastra todo proceso vivo, que enlaza al macho y la hembra, al hombre y los hombres, y todo al mundo natural— que Beethoven, sordo y enfermo, puso en música como el movimiento final de su última sinfonía.

«¿Qué son», pregunta Shelley, «los cambios en los imperios», «las revoluciones del globo... y las operaciones de los elementos», «el universo de las estrellas, y los soles... comparados con la vida? La vida, el gran milagro, no la admiramos porque es tan milagrosa»[47]. Hay un abismo metafísico entre el idealismo de Shelley calificado por el escepticismo y el naturalismo idealizado de Wordsworth, pero la *Defensa de la poesía* de Shelley coincide con el Prefacio de Wordsworth a las *Baladas líricas* en sus valores esenciales: vida, amor, placer, alegría. El fin de la corrupción social es destruir toda sensibilidad al placer; y por consiguiente es corrupción»; pero «la poesía comunica siempre todo el placer que los hombres son capaces de recibir; sigue siendo siempre la luz de la vida», cuya influencia «conecta, anima y sostiene la vida de todos». «El deleite del amor y la amistad... la alegría de la percepción y más aún de la creación de poesía es a menudo absolutamente sin mezcla.» Se destaca a menudo a Shelley como el primer caso romántico de la poesía de la angustia, de la enajenación y del asco de la vida. Lo que él mismo proclamó es por el contrario que «la poesía es el registro de los mejores y más felices momentos de los más felices y mejores espíritus», que trae «dulces noticias de alegría fraternal» a sus oyentes y nos revela «la maravilla de nuestro ser»[48].

Coleridge señala la conversión moral de su Viejo Marinero con su respuesta espontánea amorosa al reconocimiento de la alegría en la pura vitalidad incluso en la forma más baja de la vida: «¡Oh dichosas cosas vivas!... Un manantial de amor saltó en mi corazón». No fue sino en la triste mitad de su vida cuando Coleridge interpoló en *El arpa eólica* los versos que mejor resumen la constelación romántica de alegría, amor y la vida compartida:

> ¡Oh! la vida única en nosotros y afuera...
> Ritmo en todo pensar, y goce por doquier...

Imposible sería, me parece,
No amar todas las cosas en un mundo tan lleno*.

En *El amigo* Coleridge incorpora estos elementos en un concepto central de su metafísica: «esa intuición de las cosas... cuando nos poseemos a nosotros mismos como una misma cosa con el todo... con una alegría insondable, con un amor omnicomprensivo»[49].

«Cada cosa que vive es santa», escribió Blake una y otra vez en la cúspide del exultante vitalismo de sus treintaitantos años. Orc canta la renovación de «la feroz alegría»,

Pues todo lo que vive es santo, la vida se deleita en la vida;
Porque el alma en dulce deleite nunca puede mancharse**;

y el Hada que dictó a Blake *Europa: profecía* se propuso mostrarle «todo vivo / El mundo, donde cada partícula de polvo exhala su alegría»***[50]. En la última epopeya de Blake, *Milton*, sobreviven estos atributos; aunque, tal como lo expresa ahora, son visibles sólo marginalmente hasta que rompemos las constricciones del ojo físico y entramos en la visión imaginativa que aprehende todas las cosas como «Hijos de Los», por ende como participantes en la canción y la jovial danza de la vida:

Ves las Moscas de espléndido ropaje que bailan y retozan en verano
Por sobre los arroyos y los prados al sol; cada una la danza
Sabe en su madeja intrincada de deleite con gran arte tejer:
Cada una tañer sus instrumentos de música en la danza,
Tocar a cada otra y apartarse; cruzar y cambiar y regresar.
... ¡Son los Hijos de Los! Son las Visiones de la Eternidad
Pero es como si sólo viéramos el borde de sus mantos
Cuando con nuestros ojos vegetales miramos las Visiones portentosas****.
(Lámina 26, versos 2-12)

---

* Oh! the one Life within us and abroad...
Rhythm in all thought, and joyance every where—
Methinks, it should have been impossible
Not to love all things in a world so fill'd.

** For everything that lives is holy, life delights in life;
Because the soul of sweet delight can never be defil'd.

*** ... all alive / The world, where every particle of dust breathes forth its joy...

**** Thou seest the gorgeous clothed Flies that dance & sport in summer
Upon the sunny brooks & meadows; every one the dance
Knows in its intricate mazes of delight artful to weave:
Each one to sound his instruments of music in the dance,
To touch each other & recede; to cross & change & return.
... These are the Sons of Los! These the Visions of Eternity
But we see only as it were the hem of their garments
When with our vegetable eyes we view these wond'rous Visions.

No imaginamos a Wordsworth como un poeta de la exuberancia, y sin embargo ha expresado incomparablemente su respuesta a la plenitud de la vida jocunda y altiva en el mundo. «El pulso del Ser se sentía en todas partes... / Una sola galaxia de vida y de alegría». Y también:

sólo estaba
Contento cuando en una bendición inefable
Tenía el sentimiento del Ser que está esparcido
Sobre cuanto se mueve, y cuanto nos parece que está quieto...
Y sobre cuanto salta y corre y grita y canta
O el aire jovial bate, sobre cuanto destella
Bajo las olas, sí, y en la ola misma
Y la tremenda hondura de las aguas. No te debe asombrar
Que fueran tales mis transportes; pues en todas las cosas
Veía yo una sola y misma vida
Y sentí que esa vida era alegría*.

Algunos críticos recientes de Wordsworth interpretan su inclinación a las experiencias «místicas», cuando la luz de los sentidos se apaga, como un síntoma de su repulsión inconsciente a la vida y la naturaleza. Lo que Wordsworth dice a continuación es, por el contrario, que se ve arrastrado a semejante éxtasis más allá de los sentidos por la plenitud misma de su participación en lo que Hölderlin (en una metáfora que comparte con Wordsworth y otros contemporáneos) llamaba «el canto de vida del mundo»:

Una canción cantaban, y era audible,
Audible sobre todo cuando el carnal oído,
Que arrollaba el preludio más rudo de aquel flujo,
Su función olvidaba y dormía tranquilo**[51].

«Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste» —quien pensó lo más profundo ama lo más vivo—, hace decir a Sócrates Hölderlin, en un verso

---

* I was only then
Contented when with bliss ineffable
I felt the sentiment of Being spread
O'er all that moves, and all that seemeth still...
O'er all that leaps, and runs, and shouts, and sings,
Or beats the gladsome air, o'er all that glides
Beneath the wave, yea, in the wave itself
And mighty depth of waters. Wonder not
If such my transports were; for in all things
I saw one life, and felt that it was joy.

** One song they sang, and it was audible,
Most audible then when the fleshly ear,
O'ercome by grosser prelude of that strain,
Forgot its functions, and slept undisturb'd.

muy poco socrático[52]. Su joven Hiperión experimenta un transporte como el del joven Wordsworth al unísono con la vida saltarina, corredora, voladora, nadadora, pululante, del mundo natural.

> Cada cosa viviente volaba y saltaba y se esforzaba por salir al aire divino, y los bichos y las golondrinas y las palomas y las cigüeñas giraban y se mezclaban en alegre confusión en las profundidades y las alturas, y los pasos de los que estaban encadenados a la tierra se transformaban en vuelo, sobre los surcos se abalanzaba el caballo y sobre la cerca la corza y de las profundidades del mar subían los peces y saltaban sobre su superficie...
>
> Así te mostrabas derramada, dulce vida, así mirabas, te levantabas y estabas en pie allí en frágil plenitud, divinamente tranquila, con tu rostro celestial lleno todavía del sereno deleite en que te interrumpí[53].

Los poemas de Hölderlin expresan repetidamente el gozoso sentimiento de ser que comparte con la prolífica naturaleza y su abundancia. «Von Dorfe zu Dorf jauchzt es, von Tage zu Tag... Gross ist das Werden umher... Darum wächset uns auch fast über das Haupt die gewaltge / Fülle». «De aldea en aldea se esparce el regocijo, de día en día... Vasto es el crecimiento que sucede en torno... Así la tremenda abundancia brota casi más alta que nuestras cabezas». *Wie wenn am Feiertage* celebra la explosión de la vida exterior después de una tormenta, y el correspondiente chorro de poder creado en el espíritu del observador.

> Die Natur ist jetzt mit Waffenklang erwacht,
> Und hoch vom Aether bis zum Abgrund nieder
> Nach vestem Gesetze, wie einst, aus heiligem Chaos gezeugt,
> Fühlt neu die Begeisterung sich,
> Die Allerschaffende wieder.
> ... Sie sind erkannt,
> Die Allebendigen, die Kräfte der Götter[54].
>
> [Ya la Naturaleza con ruido de armas se despierta,
> Y de lo alto del éter hasta el profundo abismo
> Según la firme ley, que fue antaño otorgada por el sagrado Caos,
> Se hace sentir la inspiración,
> El todo-creador poder de nuevo.
> ... Reconocidos son
> La única vida en nosotros y afuera, las fuerzas de los dioses.]

5. La "reverdie" romántica

Uno de los motivos románticos más característicos es tan viejo como la poesía occidental misma: es la *reverdie*, la celebración de la tierra

reverdeciente en primavera[55]. En Wordsworth, la salida del invierno de su espíritu tiene lugar en consonancia con el renacer de la estación:

> Vuelve la Primavera,
> Vi regresar la Primavera cuando yo estaba muerto
> Para la honda esperanza, mas me alegré por ella...
> En común con los Hijos de su Amor,
> Las plantas, los insectos, bichos del campo y pájaros de la enramada*.
> (XI, 23-28)

El Fausto de Goethe, al principio de la Parte II, se despierta a su nueva vida en una tierra que resuena y llamea con su propio renacer:

> Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig...
> Der Wald ertönt von tausendstimmigem Leben...
> Nun aber bricht aus jenen ewigen Gründen
> Ein Flammenübermass, wir stehn betroffen;
> Des Lebens Fackel wollten wir entzünden,
> Ein Feuermeer umschlingt uns...
>
> [Los pulsos de la vida de nuevo laten fuerte...
> Resuena el bosque de mil voces vivas...
> Y brota ya desde la eterna hondura
> Un exceso de llamas, quedamos asombrados;
> La antorcha de la vida queríamos prender:
> Un mar de fuego nos envuelve...]

Lo que no tiene precedente en las versiones románticas de este antiguo *topos* es la fuerza y la exultación de la respuesta del poeta a la vida que resurge en la naturaleza cuando, según la frase de Hölderlin, «All' die gesammelte Kraft aufflammt in üppigem Frühling»[56] —«Toda la fuerza reunida llamea en exuberante primavera».

El *Hiperión* de Hölderlin concluye con la recuperación de su protagonista de la noche oscura del espíritu, en armonía con *das Lebenslied der Welt* en primavera:

> Nunca había experimentado tan plenamente el viejo decreto incambiable del hado de que una nueva alegría brote en el corazón cuando persevera y resiste a través de la medianoche del sufrimiento, y que, como la canción del ruiseñor en la oscuridad, sólo entonces, en nuestro

---

* Spring returns,
I saw the Spring return, when I was dead
To deeper hope, yet had I joy for her...
In common with the Children of her Love,
Plants, insects, beasts in field, and birds in bower.

profundo dolor, suene divinamente para nosotros la canción de amor de la vida...

> Y cuando a menudo por la mañana... subía yo a la cima de la montaña... cerca de mí los queridos pájaros, saciados de dulce sueño, volaban desde la espesura describiendo círculos en la media luz y ansiosos del día... y ahora la alta luz, divinamente alegre, seguía su camino acostumbrado, encantando a la Tierra con una vida inmortal de modo que su corazón se entibiaba y todos sus hijos sentían una vez más su ser.

Y es la plenitud con que participa en el renacer de la naturaleza lo que lleva a Hiperión a aceptar la muerte no sólo como la consecuencia inevitable, sino como la condición definitoria de la vida. Perezcan los hombres, «pues así regresan a tu raíz; y así también para mí, oh árbol de la vida, para que reverdezca contigo»; pues «todo es una sola eterna vida ardiente»[57].

La más exuberante de las *reverdies* románticas tiene lugar en el momento del apocalipsis imaginativo en la Noche novena de *Los cuatro Zoas* de Blake:

> Pues el invierno se ha fundido en los distantes cerros
> Y la negra roca entera canta. Habla a su raza niña, su leche
> Desciende hasta la arena. Y la arena sedienta bebe y se regocija...
> Las raíces penetran espesas en las sólidas rocas abriéndose una brecha
> Gritan en las dichas de existir.
> ... Los murciélagos surgen del limo endurecido y gritan
> Unos a otros, ¿Qué somos y de dónde nuestra dicha y deleite?
> Hordas se precipitan por el Valle, feroces fieras llenan los bosques;
> La alegría vibraba por toda la Furiosa forma de Tharmas hecho [humano*.

Y en la culminación del apocalipsis, los «Ojos Expandidos del Hombre», liberados, contemplan la tierra como un Edén recobrado, en la forma de un vasto y prolífico jardín:

> El sol se alza de su lecho de rocío y los aires
> Juegan frescos en su rientes rayos dando para que crezcan las semillas de [vida

---

* For Lo the winter melted away upon the distant hills
And all the black mould sings. She speaks to her infant race, her milk
Descends down on the sand. The thirsty sand drinks & rejoices...
The roots shoot thick thro the solid rocks bursting their way
They cry out in joys of existence.
... The bats burst from the hardend slime crying
To one another, What are we & whence is our joy & delight?...
Herds throng up the Valley, wild beasts fill the forests;
Joy thrilled thro all the Furious form of Tharmas humanizing.

Y la fresca Tierra lanza cien mil veces mil surtidores de vida*[58].

En los poemas de la madurez de Shelley escuchamos dos voces, a veces separadamente y a veces en contrapunto dentro de un mismo poema. Una es la voz pública, de vate, a la manera de Isaías y de Virgilio en la cuarta égloga; como él mismo explicó menos de un año antes de su muerte, ha asumido deliberadamente la voz de tales «bardos», que, mediante el uso de una facultad que «poseen o fingen», anuncian su visión de lo más supremo del hombre: «el estado posible y quizá cercano» de la regeneración y la felicidad sociales[59]. La otra es la voz privada de Shelley en su propia persona, que es «una Fuerza toda ataviada de debilidad» (como otras descripciones de sí mismo, esta expresión de Shelley es una adaptación de una paradoja del Nuevo Testamento: «pues mi fuerza se perfecciona en la debilidad»). Cuando habla con esta última voz, Shelley no mantiene el aplomo del profeta, sino que expresa marcadas oscilaciones de estado de ánimo; y a veces, exhausto por el rechazo, el aislamiento, el fracaso en su búsqueda de un público y los repetidos golpes de los desastres privados, se muestra más que a medias enamorado del alivio de la muerte.

Los dos grandes poemas de los dos últimos años sombríos de la vida de Shelley fueron escritos durante la primavera italiana e incorporan esa estación como su entorno. En *Adonais*, la peripecia elegíaca, con la declaración tradicional de que al interesado más le valdría estar muerto, evoca en Shelley una abrupta aplicación a su circunstancia privada. «Tu esperanza ya se ha ido... ahora has de irte tú» (versos 470-471). Sin embargo, la respuesta romántica al rebrotar de vida, alegría e impulso regenerador en la tierra no se ha registrado nunca más poderosamente que en ese poema que acaba en un *laus mortis* personal:

Los amorosos pájaros ya en cada mata se aparean,
Y construyen sus casas de musgo en campo y matas;
Y ya el verde lagarto y la culebra de oro
Cual llamas liberadas despiertan de su trance.

Por bosques y corrientes, campo, colina, Océano
Una vida ha brotado vivaz del corazón
De la Tierra, cual siempre, con cambio y movimiento,
Desde la gran mañana de este mundo en que por vez primera
Dios sobre el Caos amaneció; en su corriente inmersas,
Las lámparas del Cielo brillan más suavemente;
Todas las cosas bajas jadean con la sed sagrada de la vida;

* The Sun arises from his dewy bed & the fresh airs
Play in his smiling beams giving the seeds of life to grow
And the fresh Earth beams forth ten thousand thousand springs of life.

Se exhalan; dilapidan en el goce de amor,
La belleza y la dicha de su poder devuelto*.

En los términos de la visión del mundo neoplatónica que Shelley escogió para su poema, describe el espíritu único, «la fuente ardiente», soldando el mundo «con incansable amor», trabajando sin cesar para forzar a todas las cosas «a ser a su semejanza».

Y en su hermosura y su poder surgiendo
De árboles, animales, hombres hacia la luz del Cielo**.

Y aun cuando Shelley como individuo sucumbe al atractivo de un regreso inmediato al «fuego del que todo está sediento», describe el espíritu como «Esa Luz cuya sonrisa enciende el Universo, / Esa belleza en la que todo obra y se mueve, / Aquella Bendición... aquel amor que es el sostén»***. No debemos leer los transportes de Shelley ante la escapatoria de sus propias circunstancias al final como una revocación de la celebración de la fuerza de la vida contra las que se sitúa deliberadamente. Harold Bloom describe con finura el equilibrio de Shelley en las estrofas finales: «Su grito final afirma la visión, pero niega su propia eficacia como vidente»[60].

El último poema de Shelley, *El triunfo de la vida,* adopta la forma romántica tradicional de la educación del poeta; como en *La caída de Hiperión* de Keats, se la representa como una visión de sueño dantesca, y su crisis es la revelación de la tragedia humana. Los dos términos del título irónico se usan en un sentido especial. El «triunfo» es el *triumphus* romano, la entrada en la ciudad de un general victorioso en una procesión con sus prisioneros de guerra, y la «vida» no es «la viva vivaz» que en *Adonais* estalla de belleza y de alegría, sino esas condiciones materiales y

---

* The amorous birds now pair in every brake,
And build their mossy homes in field and brere;
And the green lizard and the golden snake,
Like unimprisoned flames, out of their trance awake.

Through wood and stream and field and hill and Ocean
A quickening life from the Earth's heart has burst
As it has ever done, with change and motion,
From the great morning of the world when first
God dawned on Chaos; in its stream immersed,
The lamps of Heaven flash with a softer light;
All baser things pant with life's sacred thrist;
Diffuse themselves; and spend in love's delight,
The beauty and the joy of their renewed might.

** And bursting in its beauty and its might
From trees and beasts and men into the Heaven's light.

*** That Light whose smile kindles the Universe, / That Beauty in which all things work and move, / That Benediction... that sustaining Love.

sensoriales de la existencia cotidiana que solicitan, deprimen y corrompen las aspiraciones del espíritu humano. La procesión de cautivos incluye, en un orden de clases adecuado al grado de su fracaso, a todos los que han comprometido su fidelidad a la imaginación de las supremas posibilidades humanas, y éstos resultan ser todos los hombres salvo unos «pocos sagrados». Los tenebrosos hechos se narran sin embargo con la expresividad de un poeta que ha abierto nuevas fuentes de fuerza creadora, y la visión soñada de Shelley se enmarca en una alegre mañana de primavera. El poema salta al ser aduciendo de inmediato un símil que está lejos de ser desesperado:

> Ágil como un espíritu que corre a su tarea
> De gloria y bien, el Sol saltó adelante
> Gozoso en su esplendor, y cayó abajo
>
> La máscara de sombras de la Tierra despierta.
> Los altares sin humo de las nieves del monte
> Llamearon sobre nubes carmesís, y al nacer
>
> De la luz subió arriba la oración del Océano
> Con la cual afinaron sus maitines las aves...
>
> Y en el orden debido, el Continente,
>
> La Isla, el Océano, y todo lo que en ellos
> Lleva forma y carácter de los moldes mortales,
> Se alza como su padre el Sol se alzó...*[61]

Tal es la versión de Shelley de la antigua convención de la *Natureingang*, pero ningún otro comienzo primaveral se compara con la fuerza y la

---

* Swift as a spirit hastening to his task
Of glory & of good, the Sun sprang forth
Rejoicing in his splendour, & the mask

Of darkness fell from the awakened Earth.
The smokeless altars of the mountain snows
Flamed above crimson clouds, & at the birth

Of light, the Ocean's orison arose
To which the birds tempered their matin lay...

And in succesion due, did Continent,

Isle, Ocean, & all things that in them wear
The form & character of mortal mould,
Rise as the Sun their father rose...

seguridad de la introducción de cuarenta versos de Shelley, cuando el sol jovial se apresura a su tarea de gloria, saludado por las calladas ceremonias de adoración natural por las criaturas mortales de la tierra giratoria a la que el sol trae luz, calor y vida despierta: a todos excepto al poeta solitario que, habiendo velado mientras el mundo dormía en la oscuridad, se dispone ahora a dormir mientras el mundo revive, para someterse, en la oscuridad transparente de un trance, a su visión de la historia como la tragedia casi sin respiro de la derrota de las potencialidades humanas. Lo que hubiera debido ser el desenlace de esta crisis sólo podemos suponerlo; el poeta murió sin poder decírnoslo.

6. Esperanza y abatimiento

En cuanto a la esperanza: es verdad que este término, constantemente recurrente en Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Shelley, va ligado a menudo en su poesía con su contrario, «desaliento», «abatimiento», o lo que Wordsworth, al hablar del ciclo de la esperanza y la desilusión llamá la «pérdida extrema de la esperanza misma / y de cosas que esperar» (*El preludio*, XI, 6-7). Estos poetas no escribieron sin embargo sobre el desaliento porque consideraran que la *Angst* era el estado nativo e inalienable del hombre y la condición necesaria de la creatividad artística, sino precisamente por la razón opuesta; porque sentían intensamente la fuerza de la tentación de la desesperanza y la apatía que es lo principal (según la frase de Wordsworth en la *Oda de las premoniciones*) entre «todo lo que está en enemistad con la alegría», y por ende con la vida y la creatividad. La idea que tenían de la esperanza es que debe ser a prueba de ese baño ácido que es la contraprueba de la experiencia personal, de la historia humana y de su peculiar época de regreso «a la vieja idolatría... la servidumbre... a la ignominia y la vergüenza» (*El preludio*, XIII, 432-434). Schiller escribió en 1801:

> Miremos de frente el perverso destino. No en la ignorancia de los peligros que nos acechan... sino sólo en el *conocimiento* de ellos nos es posible la salvación. Para ese conocimiento nos ayuda el drama terriblemente espléndido de la vicisitud omnidestructiva, recreadora, y otra vez destructiva: de la ruina ora gota a gota ora de golpe... de los hombres en lucha contra el hado, de la ineluctable huida de la fortuna, de la seguridad traicionada, la injusticia triunfante y la inocencia atropellada, que la historia presenta abundantemente y el arte trágico con su imitación pone ante nuestros ojos[62].

Más desconcertante aún que la acusación de que los románticos volvieron la espalda a las realidades de su época es la acusación de que fueron parcos sobre el hecho del sufrimiento humano y el problema del

mal. Los poetas románticos no fueron poetas *completos* en la medida en que representan poco de la dimensión social de la experiencia humana; pues aunque insisten en la importancia de la comunidad, expresan ese asunto en gran parte como una necesidad profunda de la conciencia individual. El hecho es, sin embargo, que esos poetas se ocuparon casi obsesivamente de la realidad y la lógica de las agonías de la condición humana. La afirmación de Arnold de que «los ojos de Wordsworth apartan su alcance / De la mitad del destino del hombre» se ha convertido en un latiguillo de la historia literaria. Wordsworth mismo proclamó en el Prospectus que su alto argumento de la posibilidad imaginativa de un paraíso recobrado acarreaba la necesidad, como poeta de la verdad humana, de expresar un «comentario auténtico» sobre «las pasiones enloquecedoras mutuamente inflamadas», la humanidad que tañe su «solitaria angustia» y «la feroz tormenta confederada de la tristeza». Los temas de los poemas narrativos de Wordsworth son la inhumanidad del hombre para el hombre, la descarada injusticia social, la vejez desechada e inerme, la culpa y la tristeza, la seducción y el abandono, el infanticidio, el inflexible deterioro del carácter bajo la presión de un sufrimiento inmerecido y sin alivio, la fortaleza de unos hombres que no poseen más recurso contra las amargadas circunstancias, la pérdida repentina de una criaturita amada, y Lucy en su tumba. De esas preocupaciones de Wordsworth Arnold apartó el alcance de sus ojos, quizá porque, a diferencia de la tragedia tradicional, tenían que ver con «la vida humilde y rústica».

En cuanto a lo que suele llamarse «el problema del mal» —a grandes trazos, la cuestión de qué clase de sentido intelectual y emocional podemos dar a un mundo donde tales cosas suceden constantemente— esa fue precisamente, como he tratado de mostrar en capítulos anteriores, la preocupación central y generalizada de los filósofos románticos más importantes. Encontrando que la justificación del sufrimiento terrestre como un plan divino para seleccionar a aquellos seres que serán transferidos a un mundo mejor no era ya defendible, se propusieron justificar la experiencia del sufrimiento dentro de los límites de la experiencia misma. Hemos visto que lo que Keats, siguiendo a Wordsworth, llamaba «el Peso del Misterio» era también el tema supremo de la mayoría de las obras imaginativas largas de la época, autobiográficas y de ficción, realistas y míticas, y en forma novelística, épica, dramática o lírica. Estos escritores, como los filósofos, se dedicaron a demostrar que el sufrimiento tiene un papel indispensable en el proceso que hace al hombre y al poeta más plena, consciente, íntegra y maduramente humano. La acusación de un crítico de que los escritores románticos descuidaron el problema del mal no es probablemente más que una manera de decir que él no aprueba su solución del problema.

Esas afirmaciones románticas no eliminan ni, tomadas plenamente en su contexto, minimizan la agonía y la lucha de los corazones humanos.

Justificar el mal colocándolo en una visión de conjunto conceptual más amplia no es anularlo ni minimizar el dolor del sufrimiento; un exceso de sufrimiento no fomenta el carácter, sino que lo destruye; y la paradoja trágica es que los valores de la vida son valiosos precisamente porque están limitados y definidos por la muerte. En la filosofía de la madurez de Schelling, el curso de la historia individual y racial pone en obra el patrón de la pasión de Cristo; y aunque Hegel justifica la evolución del espíritu hacia el autocumplimiento en la historia como «la verdadera teodicea», describe la historia a lo largo de la cual se desarrolla el espíritu como un vasto «matadero», y caracteriza su relato de esa historia como «la rememoración y el Gólgota del espíritu absoluto»[63]. *La abadía de Tintern* y la *Oda de las premoniciones* de Wordsworth, que, como *El preludio*, son poemas de lo que significa llegar a la madurez, resuenan con un sentimiento virgiliano de *lachrimae rerum.* La vida es crecimiento, pero el crecimiento significa pérdida, y la pérdida es profundamente importante; de modo que, aunque Wordsworth encuentra en los atributos de la madurez «abundante recompensa», la conclusión de la oda es que tener un «corazón humano» es encontrar en la más insignificante de las cosas mortales «pensamientos que suelen ser demasiado profundos para las lágrimas». Y antes de esta vida, y por debajo de ella, y después de ella, está la oscuridad; como ha dicho A. C. Bradley, para Wordsworth «"Nuestro ser descansa" sobre "oscuros cimientos", y "nuestra altiva vida está coronada de sombras"»[64]. La proyección que hace Shelley en *Prometeo desencadenado* del mejor de todos los mundos humanamente posibles deja al hombre sujeto a la pasión y al «azar, y la muerte, y la mutabilidad» (III, iv. 197-204); y ni siquiera esta posibilidad imaginable pero muy incierta puede ser final, pues depende de una postura del espíritu que puede fácilmente caer de nuevo en el desorden (IV, 562-567). Tampoco minimiza Shelley los siniestros impulsos a los que debe enfrentarse el hombre y superarlos si es que ha de avanzar hacia este condicionado paraíso terrenal. Las Furias tientan a Prometeo con la desesperación revelando la trampa que se esconde por debajo del umbral de la conciencia en todo espíritu, y especialmente la corrupción del instinto erótico por el instinto de muerte que se expresa en un ansia de destrucción (I, 445-491).

Prominente en nuestra propia época es una especie de maniqueísmo literario —versiones seculares del *contemptus mundi et vitae* radical del dualismo herético cristiano— cuyas manifestaciones en la literatura se remontan a través de Mallarmé y otros simbolistas franceses hasta Rimbaud y Baudelaire. Muchos de nuestros escritores y artistas han dado la espalda, por asco o desesperación, no sólo a la cultura del humanismo occidental, sino a las condiciones biológicas de la vida misma y a los valores afirmadores de la vida. Se consagran a un nuevo bizantinismo, que T. E. Hulme opuso explícitamente a la celebración romántica de la vida y definió admirativamente como un arte que, en su abstraccionismo

geometrizado, es «enteramente independiente de las cosas vitales», expresa «disgusto por las características triviales y accidentales de las formas vivas», y posee así la suprema virtud de ser «antivital», «no-humanista» y «rechazador del mundo»[65]. Alternativamente, los nuevos maniqueos proyectan una visión de la vileza, o bien la vacua nadería de la vida, y si celebran a Eros, es a menudo un Eros *à rebours* —perverso, y por ende estéril y negador de la vida—. Y a algunos críticos, al mirar atrás hacia la literatura anterior desde la sombría perspectiva contemporánea, les ha parecido que los escritores románticos no pudieron decir en serio lo que proclamaron, por tanto que deben haber estado desgarrados, o incluso entregados inconscientemente a las negaciones de las positividades que afirmaron tan confiadamente.

Un estudio contemporáneo, por ejemplo, ha aplicado a Wordsworth un modo de análisis que da por supuesto que «el tema aparente» de sus poemas es «una especie de cifra o jeroglífico de significados que rechazan o desvalorizan las experiencias mismas que los expresan». Resulta que, bajo la superficie ostensible, Wordsworth en realidad sentía «un odio» contra «las limitaciones mortales del hombre»; que en su personaje de «místico» (definido como alguien para quien «la naturaleza... debe ser destruida, absolutamente borrada») era también un «odiador de la naturaleza temporal»; que abrigaba un «odio y temor de las experiencias ordinarias de los hombres»; y que, de hecho, el genio esencial de Wordsworth como gran poeta «fue su enemistad con el hombre, que él confundió con el amor»[66]. Otro comentador de los poetas románticos utiliza una estrategia semejante para detectar, debajo de «la plácida superficie» incluso de la poesía juvenil de Wordsworth, «un incómodo temor y desconfianza de la naturaleza»; este crítico tiende sin embargo a considerar esa ambivalencia ante el hombre y la naturaleza como una expresión de la neurosis romántica más bien que del genio. Shelley, sobre todo, «al confundir la neurosis del hombre con las invalideces del genio... se vio llevado a una indulgencia extravagante con las neurosis que fue casi fatal para el poeta». A lo largo de toda la poesía de Shelley hay una «contradicción fundamental» entre «el tono de afirmación» y la subyacente verdad de su «renuncia al mundo y a la sociedad»; hasta la conclusión de *Prometeo desencadenado*, bajo su seguridad superficial, expresa «una mórbida antipatía y asco hacia la sociedad en cualquier forma... una indiferencia, incluso un disgusto, ante los seres humanos» en lo concreto[67].

En todo caso, una virtud de esa ingeniosa exegética es que dirige la atención hacia el alcance y la complejidad de las actitudes románticas, a falta de la cual esos escritores hubieran sido efectivamente los optimistas miopes de la caricatura anterior y opuesta que hacían de ellos los neohumanistas. No puedo aceptar sin embargo la premisa directriz de que esos poetas se engañaron groseramente sobre sus propias inclinaciones profundas y sus propios valores. Como los grandes escritores que más

reverenciaban, Dante, Shakespare y Milton, eran profundamente conscientes de los poderes de las sombras en el hombre y en el universo, y como los espíritus religiosos de todas las épocas, tenían sus dudas y terrores y conocían la fuerza del impulso a rendirse. Contra las pruebas acumuladas de la experiencia pública y privada —«terror, locura, crimen, remordimiento», según el sombrío catálogo que hace Asia del mal moral y físico en *Prometeo desencadenado* (II, iv. 19-27), bajo el cual «cada uno rueda... hacia el pozo de la muerte»,

> La esperanza dejada y el amor hecho odio;
> Y el desprecio de sí...
> El dolor, que nos grita su no solicitado
> y familiar discurso, y los agudos gritos*—

estos poetas escogieron deliberadamente su postura, no de optimismo, sino de esperanza condicionada. Así como en el credo tradicional, la *deiectio,* la apatía, la acidia habían rayado en el pecado irredimible de desesperar de la gracia, así en la visión romántica el desaliento alimenta la esterilidad, y persistir en un estado de apatía y de desesperanza es vivir lo que Coleridge llamaba una «muerte-en-vida»; mientras que entregarse a la esperanza («la vitalidad y cohesión de nuestro Ser», como la definió Coleridge[68]) es una obligación esencial —una obligación moral, sin la cual estamos ciertamente condenados—. Pues mientras la esperanza, manteniendo abierta una posibilidad, libera los poderes de acción e imaginación del hombre, la desesperación se cumple a sí misma, porque garantiza la condición a la que se somete. «Creamos», dice Shelley, «en una clase de optimismo en la que somos nuestros propios dioses», y después pasa a definir el grave residuo dentro de su irónica exageración:

> Es mejor que pensemos lo mejor de todo esto incluso si no es así, porque la Esperanza, como dice Coleridge, es un deber solemne que debemos tanto a nosotros mismos como al mundo: una adoración del espíritu al bien interior, que exige, antes de enviarnos esa inspiración que imprime su semejanza en todo lo que crea, un homenaje devoto y desinteresado[69].

Uno de los más sombríos poemas románticos, *Abatimiento: Una oda* de Coleridge, expresa el fracaso personal del poeta bajo las tensiones emocionales y las «aflicciones» físicas de su vida. El poema es sin embargo otra *reverdie* romántica enmarcada en el renaciente abril, que en el uso de

---

* Abandoned hope, and love that turns to hate;
And self-contempt...
Pain, whose unheeded and familiar speech
Is howling, and keen shrieks

Coleridge no es el mes más cruel, sino el correlativo estacional de la renovación de la esperanza, la alegría y la vida, que son las normas por las que el poeta mide sus propias pérdidas. El abatimiento del narrador señala su aislamiento respecto de los demás hombres y del mundo exterior. En una teoría estética posterior, tal enajenación se convierte en la condición de la creatividad artística; en el poema de Coleridge, su efecto es la esterilidad artística: la suspensión del «espíritu de imaginación moldeadora» del poeta. Pues la esperanza (según la recapitulación de Coleridge del complejo romántico de valores interrelacionados) es recíproca de la alegría; la alegría es a su vez «Vida, y efusión de Vida» (en una versión es la «Vida de nuestra vida»); y la abundancia libre y gozosa de la vida interior, al hacer «vivir a las cosas, de polo a polo» en la «marea alta de [nuestra] alma viviente», es lo que provoca la experiencia de una «nueva Tierra y un nuevo Cielo» a la medida de las necesidades humanas. La confesión de Coleridge de su propia pérdida irreparable de la alegría y la creatividad termina en una optativa sin mella dirigida a la persona a quien va dirigido el poema (que en una de las versiones había sido Wordsworth): «Ojalá que siempre, siempre así te regocijes»*.

7. El águila y el abismo

«Oh el espíritu, el espíritu tiene montañas», escribió Gerard Manley Hopkins,

> acantilados de caída
> Horrible, a pico, sondeados por nadie.
> Tal vez los tendrá en poco
> Aquel que nunca estuvo allí colgando**.

En su Prospectus Wordsworth nos dice que su viaje poético a través del espíritu del hombre ascenderá más arriba del «cielo de los cielos». Pero el paisaje del espíritu de Wordsworth, como el de Hopkins, tiene también sus abismos. En su descripción (cito la versión de un manuscrito del Prospectus),

> No el caos, no
> El más oscuro Pozo del más profundo infierno
> Ni nada desprendido de un vacío aún más ciego
> Con ayuda de sueños llevará dentro un miedo y un horror

* Thus mayest thou ever, evermore rejoice.

** cliffs of fall
Frightful, sheer, no-man-fathomed. Hold them cheap
May who ne'er hung there.

Como el que muchas veces sobre nosotros cae cuando miramos
A nuestro espíritu, el espíritu del hombre*[70].

La secuencia más notable en el viaje espiritual de *El preludio* habla de dos ocasiones en que Wordsworth tembló al borde del abismo interior, pero encontró consuelo. Estos pasajes son un ejemplo fundamental del juego de la esperanza contra la tentación de la desesperanza, y revelan la relación de su persistente oposición romántica a la experiencia prototípica de la esperanza despedazada en lo que Shelley llamaba «el tema maestro de la época en que vivimos: la Revolución francesa»[71].

El Libro VI de *El preludio* relata la gira a pie de Wordsworth por Francia y los Alpes con Robert Jones en el verano de 1790. Los dos jóvenes recalan en Calais en vísperas del primer aniversario del Catorce de Julio, en el eufórico pináculo de las expectativas milenaristas,

un momento en que Europa estaba en regocijo,
Francia alzada en la cumbre de unas horas de oro,
Y la naturaleza humana como vuelta a nacer**.
(VI, 352-354)

«La alegría de uno» era «la alegría de decenas de millones», y toda Francia era un gran festival de renovación. Los peregrinos «benevolencia y bendición hallaron / Por doquier esparcidas como un aroma, como la Primavera»***, y vieron por todas partes «bailes de Libertad» que duraban hasta bien entrada la noche. En un incidente patentemente ritual, los ingleses, mientras navegaban por el Ródano, cayeron sobre un grupo locamente jovial de delegados que regresaban de la fiesta de la Federación de París y compartieron su cena, «huéspedes acogidos casi como los Ángeles / Que Abraham acogió», después de lo cual todos «hicieron corro / Y dándose la mano, danzaron todo en torno de la Mesa»****. Inmediatamente después de «ese alegre Alboroto», los dos viajeros escalan la montaña hasta el Convento de la Cartuja (VI, 357-423).

---

* Not chaos, not
The darkest Pit of the profoundest hell
Nor aught of [blinder] vacancy scoop'd out
By help of dreams can breed such fear and awe
As fall upon us often when we look
Into our minds, into the mind of Man.

** a time when Europe was rejoiced,
France standing on the top of golden hours,
And human nature seeming born again.

*** found benevolence and blessedness / Spread like a fragrance everywhere, like Spring...

**** ... guests welcome almost as the Angels were / To Abraham [...] form'd a ring / And, hand in hand, danced round and round the Board.

Pocos años después de terminada la primera versión de *El preludio* en 1805, Wordsworth insertó en el relato un pasaje que transfiere a esa ocasión un acontecimiento que, en los hechos históricos, no ocurrió sino dos años más tarde: la desposesión por la fuerza de los habitantes del antiguo convento por las tropas revolucionarias francesas.

Nuestros ojos miraron,
Al acercarnos al Convento, brillos de armas
Y fulgor militar de hombres rijosos
Comisionados para expulsar y arrasar
Con rapiña insensata*[72].

Esta es la primera experiencia del narrador de la violencia revolucionaria y de su destrucción indiscriminada tanto de lo que es bueno como de lo que es malo en el pasado heredado, y el choque del descubrimiento es profundo y duradero. Escucha a la naturaleza gritar en vano contra esa impiedad bajo la gran cruz de la Cartuja, y aun después del fin de ese «trance», «mi espíritu / Seguía jadeando en su interior». Mientras pone atención en el murmullo de «los cursos hermanos de la Vida y la Muerte» —en la realidad literal que hay detrás de este símbolo, los cursos de montaña son el *Guiers vif* y el *Guiers mort*— escucha mezclado con él el sonido de un voz interior que, en la causa de «la libertad recién nacida», acepta las contradicciones de las «pasiones poderosas del tiempo, / La venganza, el transporte, la esperanza»**, pero implora que ese convento por lo menos sea escatimado, «si el pasado y el futuro» han de seguir apoyando conjuntamente al móvil «Espíritu del conocimiento humano». Que se salve en nombre de la fe que descansa en la revelación religiosa, y también en nombre de la «petición más humilde» basada en los símbolos naturales de la duración —«aquel impulso imaginativo enviado / Desde esas ondas majestuosas, esos acantilados destelleantes»***—. Bruscamente, el precipicio natural se modula en un abismo mental desde cuyo borde el poeta, momentáneamente perdido, se asoma temblando al vacío:

esos acantilados destelleantes...
Los bosques no alcanzables por la muerte,
Que durarán mientras el hombre dure
Para pensar, para esperar, para adorar, para sentir,

---

* Our eyes beheld,
As we approached the Convent, flash of arms
And military glare of riotous men
Commissioned to expel and overturn
With senseless rapine.

** [the] mighty passions of the time, / The vengeance and the transport and the hope...

*** ... that imaginative impulse sent / From these majestic floods—those shining cliffs.

Para luchar, para vagar en su propio interior
Trémulo, desde el vacío abismo
Para mirar con corporales ojos y recibir consuelo*.

Alejándose de aquel «lugar desacralizado», Wordsworth y su compañero se apresuraron hacia Suiza, para experimentar un segundo ejemplo de desilusión ante la disparidad entre el ideal y la realidad:

Aquel día por vez primera
Contemplamos la cúspide del Mont Blanc, atristados
De llevar en los ojos la desalmada imagen
Que había usurpado un vivo pensamiento
Que nunca más sería**.

Pero, nos dice, se sintieron «reconciliados... con las realidades» por los aspectos humanos y naturales del Valle de Chamouni, incluyendo los pájaros en los alrededores y un águila en la distancia:

Allí gorjean parajillos en los tupidos árboles,
Se cierne el Águila en el elemento***.
(VI, 452-463)

Wordsworth pasa entonces a describir una tercera y decisiva experiencia del abismo que separa la expectativa de la realidad, que esta vez provoca un profundo «abatimiento», una «gris y pesada desgana»****. Los dos «hermanos Peregrinos», mientras cruzan el Paso del Simplón, han dejado a su guía y trepan ansiosamente, cuando un campesino encontrado por azar les dice algo que al principio se niegan a creer —«pues aún teníamos esperanzas que apuntaban a las nubes»—: que han cruzado ya los Alpes y «que de allí en adelante todo el curso / Sería cuesta abajo».

---

* those shining cliffs...
These forest unapproroachable by death,
That shall endure, as long as man endures
To think, to hope, to worship and to feel,
To struggle, to be lost within himself
In trepidation, from the blank abyss
To look with bodily eyes and be consoled.

** That day we first
Beheld the summit of Mont Blanc, and griev'd
To have a soulless image on the eye
Which had usurp'd upon a living thought
That never more could be.

*** There small birds warble from the leafy trees,
The Eagle soareth in the element.
(VI, 452-463)

**** ... dejection... dull and heavy slackening...

De pronto, en el proceso de revivir esa experiencia mientras la narra, Wordsworth se siente de nuevo perdido dentro de sí, como en una niebla que se levanta de un abismo del espíritu en medio de su camino poético. La versión revisada de este paisaje deja más claro el doble uso que hace Wordsworth de un viaje que es literal en cuanto a la gira que está describiendo y metafórico en cuanto al proceso de componer el poema: poema:

> Imaginación...
> Esa terrible Fuerza surgió desde el abismo del espíritu
> Así como un vapor sin origen que envuelve
> De pronto a algún viajero solitario. Estaba yo perdido;
> Me detuve sin fuerzas para abrirme brecha*.
>
> (ed. 1850; VI, 591-597)

Pero después de un intervalo, «recobrándome ya, digo a mi Alma / Reconozco tu gloria». Sólo ahora, retrospectivamente, en una revelación «cuando la luz de los sentidos / Se apaga en los destellos que nos han enseñado / El invisible mundo»**, descubre Wordsworth la significación de su abatimiento hasta entonces inexplicable al darse cuenta de que, mientras creía que seguía subiendo, su camino real iba cuesta abajo. El contexto deja clara la relación de este acontecimiento y de su significación con sus experiencias precedentes durante la gira[73], así como con su experiencia del curso todavía por venir de la Revolución francesa. Ocurriendo como ocurrió en la cúspide de las esperanzas milenaristas ante el advenimiento de la Revolución, pero después de los choques de desilusión en la Cartuja y en el Mont Blanc, el súbito desaliento de Wordsworth al haber cruzado los Alpes (como reconoce ahora) se había anticipado de hecho a lo que los acontecimientos posteriores confirmarían ampliamente: que entre las expectativas sin límite del hombre ante la Revolución francesa y su dura realidad hay un abismo no menos profundo que entre las esperanzas de los viajeros «que apuntaban a las nubes» y el ápice material del Paso del Simplón. Pero el relámpago de visión descubre también la verdad general que su experiencia en el paso ha tipificado: «Digo a mi Alma / Reconozco tu gloria»:

> Nuestro destino, nuestra naturaleza y nuestro hogar
> Está en la infinitud y sólo allí;

---

* Imagination...
That awful Power rose from the mind's abyss
Like an unfathered vapour that enwraps,
At once, some lonely traveller. I was lost;
Halted without an effort to break through.

** ... now recovering, to my Soul I say / I recognize thy glory... ... when the light of sense / Goes out in flashes that have shewn to us / The invisible world...

Con la esperanza está, que no puede morir,
Con el esfuerzo, con la espera y el deseo,
Y con algo que siempre está a punto de ser*.

Desde la perspectiva de esa madurez poética, Wordsworth realiza así un descubrimiento romántico central[74]. El hombre no ha nacido para la satisfacción última, pero en su poder de sostener una aspiración que es conmensurable con el deseo más que con las cosas como son, consiste la trágica dignidad del hombre; y en ese reconocimiento de la gloria de una esperanza más allá de la posibilidad, sigue diciendo Wordsworth, el espíritu encuentra fuerza y una alegría fertilizadora: «Fuerte en sí misma, y en el acceso de dicha / Que la recata como el Nilo desbordante»**. Inmediatamente después, en *El preludio* (VI, 549 ss.), Wordsworth se apresura hacia la barranca debajo del paso alpino para enfrentarse, en su oposición unificada de lo tétrico y lo hermoso, lo pasajero y lo duradero, con «El tumulto y la paz, las sombras y la luz», los ineluctables contrarios que constituyen la vida humana.

En el Valle de Chamouni Wordsworth, lamentándose de la discrepancia entre la noción previa y el hecho del Mont Blanc, se había reconciliado con las realidades gracias a la visión de un águila: «Se cierne el Águila en el elemento». La imagen de lo que se cierne *(schweben)*, como ha observado el profesor Matthijs Jolles, era una de las favoritas de Friedrich Schiller, aplicada tanto a la vida como al arte[75], y su largo poema lírico *Der Spaziergang* (1795) gira en torno a la súbita aparición de un águila que se cierne. El poeta, a solas en un acantilado montañoso y desolado por una visión de la violencia destructiva que ha resultado de la Revolución francesa, se siente perdido, temblando al borde de un abismo mental, pero mira con los ojos corporales y se consuela viendo un águila, emblema de la actitud de la aspiración humana entre la imposibilidad y la desesperación.

Shelley, como sabemos, afirmó las semejanzas de «sentimiento, imaginería y expresión» poéticas que derivan de «los nuevos resortes del pensamiento y el sentimiento» que acompañan «los grandes acontecimientos de nuestra época»[76]. *El paseo* de Schiller ejemplifica hasta qué punto la declaración de Shelley es válida para la poesía alemana tanto como para la inglesa. Son tantas las tendencias de la época que se entrecruzan en ese notable poema de doscientos versos, que puede servir de resumen a gran parte de lo que he venido detallando en este libro sobre el diseño, la imaginería y las ideas

---

* Our destiny, our nature, and our home
Is with infinitude, and only there;
With hope it is, hope that can never die,
Effort, and expectation, and desire,
And something evermore about to be.

** Strong in itself, and in the access of joy / Which hides it like the overflowing Nile.

en las obras de imaginación románticas. Es en primer lugar lo que he llamado un gran poema lírico romántico, escrito el mismo año que el *Arpa eólica* de Coleridge, que inició la moda inglesa de esa forma[77]. O sea, que *Der Spaziergang* representa a un hablante solitario que se enfrenta a un paisaje particularizado, avanza a lo largo de una meditación sostenida estimulada por los cambiantes detalles visuales, y entonces cierra el círculo hacia una conclusión que hace eco a la descripción inicial, pero con una diferencia producida por todo lo que ha sucedido entre tanto. Además, el paseo literal del poeta subiendo un serpenteante sendero de montaña es el tropo sostenido de un viaje autoeducativo, a la vez del hablante lírico y de la raza humana, que va de una unidad natural y dichosa hasta una crisis que desemboca en una nueva y compleja integridad. Tanto en forma poética como en contenido intelectual, el poema de Schiller es así, como ha observado el profesor Jolles, «un gran viaje circular»; y en el transcurso de ese viaje (como en esos *Bildungsreisen* posteriores y más largos, *El preludio* de Wordsworth, el *Hiperión* de Hölderlin y la *Fenomenología del espíritu* de Hegel), la crisis, tanto de la historia como de la vida interior del poeta, es la Revolución francesa y sus efectos posteriores. Esta crisis se resuelve en el nivel más elevado de conciencia comprehensiva y desilusionada que es el correlato, ya sea de una cultura desarrollada o en una conciencia madura, del extenso panorama que se abarca desde el pico de la montaña hacia el cual el viajero, a despecho del terreno cada vez más salvaje y aterrador, ha conquistado el camino.

En la *Natureingang* al poema de Schiller, el hablante lírico, como Wordsworth en su «alegre preámbulo», ha escapado de unos muros que lo encarcelaban a la libertad del campo abierto («entflohn des Zimmers Gefängnis... / Frei empfängt mich die Wiese»); y como *El preludio,* el poema pasa después a explorar los modos naturales y culturales de la libertad y la ley en busca de la condición de la genuina libertad. El caminante es acogido por el sol recién levantado, que irradia amorosamente el pico de la montaña que se dispone a escalar, y por «el sereno azul» que se derrama «sobre el bosque verdeciente»; y, una vez más como Wordsworth en el preámbulo de *El preludio,* se siente animado por una vital brisa exterior: «Deiner Lüfte balsamischer Strom durchrinnt mich erquickend». Su camino cruza primero un prado llano, un ejemplo de completa armonía natural en el que «la deliciosa lucha» de los colores cambiantes «se revuelve en gracia» [*löset in Anmut sich auf*]. Serpentea después colina arriba, abriendo a la vista el paisaje pastoril donde, a pesar de las divisiones de la propiedad rural que delatan el reino de las leyes hechas por el hombre, el hombre mismo, «no despierto aún a la libertad», vive en armoniosa vecindad a la vez con los demás hombres y con la tierra; pues aquí el camino hecho por el hombre enlaza los campos cultivados al bosque y a la colina y los árboles abrazan con sus ramas la habitación de los hombres.

Cuando el narrador sigue subiendo, el panorama se ensancha de pronto y revela la fragmentación de la armonía en oposiciones:

> Spröde sondert sich ab, was kaum noch liebend sich mischte,
> Und das Gleiche nur ist's, was an das Gleiche sich reiht.
>
> [Fríamente se separa lo que estuvo con amor mezclado,
> Y ahora es ya lo igual lo que a lo igual se acopla.]

Grandes propiedades con sus orgullosos séquitos de álamos anuncian el dominio, el privilegio y la división de clase entre amo y criado («Dieses Dienergefolg' meldet den Herrscher mir an»). Una ciudad con sus cúpulas y torres surge a la vista, de la que «los animales del bosque han sido expulsados a la espesura». Al apiñarse los hombres más densamente, su mundo interior se hace más intenso y activo, y el patriotismo ofrece el lazo que mantiene unida a una sociedad cuyas fuerzas motoras son la competencia y la rivalidad de poderes divididos. La especialización de las funciones produce el inmenso desarrollo de la ciencia, la tecnología, el comercio y las artes. El rápido crecimiento y difusión del conocimiento lleva a la humanidad a la Ilustración, pero la disipación concomitante de las antiguas ilusiones lo empuja inexorablemente a la revolución:

> Da zerrint vor dem wundernden Blick der Nebel des Wahnes,
> Und die Gebilde der Nacht weichen dem tagenden Licht.
> Seine Fesseln zerbricht der Mensch...
>
> [Se esfuma ante el mirar maravillado la niebla del engaño,
> Las nocturnas imágenes dan paso a la luz que amanece.
> Sus grillos rompe el hombre...]

Simultáneamente, sin embargo, el sustrato de naturaleza salvaje en el interior de la naturaleza humana, que el progreso de la civilización ha suprimido, estalla en licencia antinómica. «"¡Libertad!", grita la razón humana», pero al mismo tiempo, «"¡Libertad!", gritan sus deseos salvajes, / Codiciosos se liberan de la sagrada naturaleza».

El punto crítico de la meditación es la visión de pesadilla que tiene el poeta de la Revolución francesa transformada en lo que Hegel en la *Fenomenología* habría de llamar «la libertad y el terror absolutos» que son «meramente la furia de aniquilación»: la escandalosa revelación, en la cúspide de la esperanza en las posibilidades humanas, del abismo de la salvajería primordial y de la destructividad que hay bajo la superficie civilizada del espíritu humano. El poema termina con una recuperación del «estado de ánimo de la esperanzada juventud», después de la oscuridad de ese «sueño que se apoderó de mí, trémulo, con su aterradora imagen de la vida». El hablante comprende, contrapuesta a la violencia explosiva de

una naturaleza dividida, suprimida y salvaje, la constancia y la legalidad de otra naturaleza, *fromme Natur,* que sirve para enlazar unos con otros los días de la raza, como del individuo, gracias a la piedad natural:

Immer dieselbe, bewahrst du in treuen Händen dem Manne
Was dir das gaukelnde Kind, was dir der Jungling vertraut.

[Siempre la tú misma tú, guardas con manos fieles para el hombre
Lo que el travieso niño, lo que el joven muchacho te confiara.]

Los versos finales de Schiller, después de su sombría fantasía, son una vuelta al cielo azul y sereno, a los verdes bosques y al sol glorioso de la descripción del comienzo; pero esos detalles están imbuidos ahora de una resonancia más como elementos duraderos y unificadores en el transcurso de la historia humana, y el sol natural es aprehendido como Apolo, el mentor del poeta moderno como lo fue ya del antiguo:

Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün
Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter,
Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.

[Bajo del mismo azul y sobre el verde igual
Van las generaciones nuevas y van juntas las viejas,
Y el sol de Homero, ¡mira!, nos sonríe también.]

A todo lo largo de esta meditación el espíritu del hablante ha estado entregado, en un toma y daca de influencia e interpretación, no sólo al panorama cada vez más amplio, sino también a la condición cada vez más salvaje del camino por el que ha venido trepando. Cuando dejó la llanura idílica, la colina desapareció bruscamente.

Endlos unter mir seh' ich den Äther, über mir endlos,
Blicke mit Schwindeln hinauf, blicke mit Schaudern hinab.

Pero en esa etapa su camino estaba bien marcado y seguro:

Aber zwischen der ewigen Höh' und der ewigen Tiefe
Trägt ein geländerter Steig sicher den Wandrer dahin.

[Sin fin abajo veo el éter, sin fin lo veo arriba,
Miro arriba con vértigo, y con escalofrío miro abajo.
No obstante en medio de la eterna altura y de la hondura eterna
Un camino cercado lleva seguro al viajero.]

Pero en la crisis de su visión de la salvajería humana y de la civilización precipitada al caos, el hablante se encuentra perdido, detenido en una altura sin camino al borde de un abismo.

Aber wo bin ich? Es birgt sich der Pfad. Abschüssige Gründe
Hemmen mit gähnender Kluft hinter mir, vor mir den Schritt...
Wild ist es hier und schauerlich öd'!...

[Mas ¿dónde estoy? Se ha esfumado el camino. Cuestas a pico
Con abismales fauces cierran, detrás de mí como ante mí, el paso...
¡Salvaje es todo esto, y aterradoramente desolado!...]

En este punto, a mitad de verso, ocurre la inversión lírica. Un águila se cierne ante la vista, suspendida con serena seguridad entre el cielo inaccesible y el abismo insondable: «En solitario espacio / Sólo el águila cuelga y clava a las nubes el mundo».

Im einsamen Luftraum
Hängt nur der Adler und knüpft an das Gewölke die Welt.

* * *

Al resumir la trama de *El preludio* en su oda *A William Wordsworth,* Coleridge recapitula la descripción que hace Wordsworth de los «momentos imponentes» del intercambio entre la naturaleza y el espíritu en su juventud. «Cuando de ti chorreaba la fuerza», después el estallido de esperanza durante los primeros días jubilosos de la Revolución francesa, y cómo, después de que la «Esperanza» quedó «afligida y derribada», había sido «conminado a casa» para permanecer «tranquilo y seguro» en «la temida atalaya de la persona humana absoluta». En esta última declaración, Coleridge recuerda el pasaje del libro final de *El preludio,* que acababa de oír leer en voz alta a Wordsworth, donde describe cómo en su crisis de esperanzas despedazadas y contra la insidiosa tendencia del «sentido vulgar» a «esclavizar al espíritu», el poeta se las había arreglado para conservar el poder de su imaginación de redimir «un universo de muerte».

Aquí has de ser, ¡oh Hombre!
Tu propia fuerza; aquí no hay Asistente...
Aquí sostienes tú tu estado individual...*
(XIII, 120-189)

Para el espíritu, sin ayuda, enfrentarse así al mundo y, mediante un acto de imaginación habilitado por el amor y la alegría, experimentarlo como un paraíso suficiente, es una empresa exigente. Sostener esa actitud y ese modo de ver requiere sin duda la vitalidad y la resistencia de la juventud,

---

* Here must thou be, O Man!
Strength to thyself; no Helper has thou here;
Here keepest thou thy individual state...

como el propio Wordsworth lo reconoció en un lugar, en el proceso mismo de recordar un ejemplo anterior de ese momento transformador, cuando su espíritu había sido «amo y señor» y los sentidos exteriores «los obedientes sirvientes». Una vez más, en ese instante de mirada ciega, se siente perdido dentro de sí mismo:

> ¡Oh misterio del hombre, de qué profundidades
> Proceden tus honores? Estoy perdido.
> ... Los días del pasado
> Vuelven a mí casi desde el albor
> De la vida: los sitios ocultos de mi fuerza
> Me parecen abiertos; me acerco y se me cierran;
> Ahora veo por chispazos; cuando llegue la edad,
> Acaso apenas vea*.
>
> (XI, 271-273, 330-349)

A la edad de treinta y tres años, Coleridge escribió a James Gillman un irónico resumen de la historia de su propia vida mental en el que, detrás de las mofas autoirónicas, reconocemos la tragedia de la derrota personal. El relato de Coleridge está formulado en la dualidad elemental romántica de sujeto y objeto, espíritu y naturaleza; las relaciones perceptivas cambiantes entre esos dos protagonistas se proyectan en la persistente metáfora romántica de la política de poder de la visión; y la tragedia consiste en aquella inversión por la que su espíritu, habiendo sido un día el amo, se ha convertido en el esclavo. «Mi querido amigo», escribe Coleridge,

> En la juventud y la primera edad viril el espíritu y la naturaleza son como quien dice dos artistas rivales, poderosos magos ambos, y enredados... en un agudo conflicto de conjuración, ya que cada uno tiene por objeto convertir al otro en tela sobre la que pintar, arcilla que modelar o gabinete donde guardar. Por un rato el espíritu parece llevar las de ganar, y hace de la Naturaleza lo que se le antoja... transforma sus ventarrones de verano en arpas y arpistas, suspiros de amantes y amantes suspirantes, y sus ráfagas invernales en Odas Pindáricas, Cristabeles y Viejos Marineros puestos en música por Beethoven, y en la insolencia del triunfo conjura sus nubes para hacerlas ballenas y morsas con palanquines

---

* Oh! mystery of Man, from what a depth
Proceed thy honours! I am lost.
... The days gone by
Come back upon me from the dawn almost
Of life: the hiding places of my power
Seem open; I approach, and then they close;
I see by glimpses now; when age comes on,
May scarcely see at all.

sobre la espalda, y persigue a las huidizas estrellas en una cacería celeste. Pero, ¡ay, ay! que la Naturaleza es una vieja bruja cauta y astuta y de mucho aliento, de vida dura de roer como una tortuga y divisible como el pólipo...[78]

El pasaje se hace todavía más punzante cuando nos percatamos de que Coleridge describe implícitamente cómo ha sucumbido, con el paso del tiempo, a la efectividad de su propia experiencia de un concepto del espíritu en la percepción contra el que su propia filosofía del espíritu activo, proyectivo y creativo había sido una continua refutación. Ese concepto es el de Locke, tal como Coleridge entendía a Locke: que el espíritu es pasivo y receptivo en el proceso de percibir el mundo exterior —concepto que Locke había representado en sus repetidas metáforas del espíritu como *tabula rasa*, o gabinete oscuro, o tablilla de cera, en la que las ideas de los sentidos se inscriben o proyectan o imprimen[79]—. Coleridge prosigue reafirmando su versión, cimentada en su experiencia reciente, de esas metáforas lockeanas del espíritu; y termina, de manera característica, retornando a su punto de partida. La naturaleza, dice

a la larga lleva todas las de ganar frente a doña *Mente* y también de tomar venganza; transforma nuestro hoy en una tela color de muerte para recibir el retrato fastidioso y sin rasgos del ayer... convierte... las ex esculturas... en arcilla... y finalmente (para terminar con lo que el comienzo sugería) se burla del espíritu con su propia metáfora, metamorfoseando la memoria en un escritorio *lignum vitae*... ¡Finis!

Con el paso del tiempo los contemporáneos de Coleridge mostraron también una disminución de la seguridad y vitalidad de su juventud radical, y algunos de ellos (Coleridge el primero) se evadieron hacia un ser más allá de la existencia temporal, del que los valores de la experiencia son derivados y por el que están garantizados. Sin embargo, su tentativa de rescatar los valores tradicionales, y la esperanza tradicional de una nueva tierra, de los credos disolventes que habían sido hasta entonces fuente y sanción, había sido una empresa audaz y deliberada; y si su confianza en la eficacia de la imaginación humana fue erosionada en mayor o menor grado por el mundo, y la vida, y el tiempo, la derrota no careció de heroísmo. En todo caso no se desmoralizaron tanto como para ponerse contra lo que antes les había parecido más valioso, mucho menos invertir esos valores en lo negativo de una cultura adversaria.

El *ethos* distintivamente coleridgeano es sin embargo el que esos escritores expresaron en la seguridad de su juventud innovadora. Esa visión fue proclamada de manera sucinta y poderosa al final del último acto de *Prometeo desencadenado.* Uno por uno Demogorgon conmina a cada ser y cada cosa a escuchar su reafirmación de las positividades elementales del humanismo occidental; y puesto que, durante los dieciocho

siglos precedentes, había sido un humanismo cristiano. La conminación de Demogorgon se hace eco repetidamente del libro que Shelley conocía casi de memoria, traducido a un centro de referencia humana «en el corazón sabio»[80]. En su declaración final, Demogorgon recuerda una doctrina central: «La caridad... lo soporta todo, lo cree todo, lo espera todo, lo resiste todo... Y ahora soporta la fe, la esperanza, la caridad, estas tres cosas; pero la mayor de ellas es la caridad». Estas virtudes cardinales Demogorgon las asimila a los valores cardinales de su humanismo radical: esperanza, amor, libertad, vida y alegría. La fe, puesto que su objeto se transfiere al destino del hombre en este mundo, pasa a coincidir con la esperanza, que lo resiste todo, incluso al borde mismo del abismo en el paisaje espiritual de Shelley: «La resbalosa y escarpada / Y estrecha orilla de una agonía como despeñadero».

> Sufrir penas que juzga la Esperanza infinitas;
> Perdonar unos daños más negros que la muerte o que la noche;
> Desafiar al Poder, que nos parece omnipotente;
> Amar, y dar a luz; esperar hasta el día que la Esperanza cree
> De su propio despojo aquello que contempla;
> Ni cambiar ni fallar ni arrepentirse;
> Esto, Titán, como tu gloria, es ser
> Bueno, grande y alegre, hermoso y libre;
> Sólo esto es Vida, Goce y Victoria e Imperio*.

Pero si en este testamento Shelley hace eco en última instancia a la Biblia, más cercanamente se hace eco de Wordsworth, sobre el que podía ser devastadoramente irónico, y sin embargo Mary Shelley dijo: «Ningún hombre admiró nunca más la poesía de Wordsworth; la leía perpetuamente»[81]. De los escritos de Wordsworth, *La excursión* era el poema largo más importante que conocían sus contemporáneos; y aunque Shelley se sintió defraudado por su retirada del radicalismo tanto político como imaginativo, *La excursión* fue no obstante para él, como para Keats, una influencia invasora; especialmente el largo pasaje en verso de *El recluso*, escrito en la plenitud de su poder unos catorce años antes, que Wordsworth había reproducido en su Prefacio a *La excursión* «como una especie de *Prospectus* del diseño y el alcance del Poema entero».

---

* To suffer woes which Hope thinks infinite;
To forgive wrongs darker than death or night;
To defy Power, which seems omnipotent;
To love, and bear; to hope till Hope creates
From its own wreck the thing it contemplates;
Neither to change, nor falter, nor repent;
This, like thy glory, Titan, is to be
Good, great and joyous, beautiful and free;
This is alone Life, Joy, Empire, and Victory.

Terminamos pues esta exploración del pensamiento y la imaginación románticos, tal como Coleridge en su carta a Gillman expresa el diseño circular romántico, «con aquello que sugería el comienzo», y espero que desde un punto de vista más elevado. En el Prospectus, como prólogo al alto argumento de su poesía, Wordsworth hizo el recuento de los valores primordiales que informaban sus meditaciones «sobre el Hombre, sobre la Naturaleza y sobre la Vida Humana», que él representaba como una traslación a su época de los valores encarnados en la epopeya religiosa de Milton. «Yo canto», dice,

> La Verdad, la Grandeza, la Belleza, el Amor y la Esperanza,
> y el Temor melancólico que somete la Fe;
> Los benditos consuelos en la desolación;
> La moral fortaleza, la Fuerza intelectual
> La alegría esparcida en lo común más amplio*

—catálogo que en los primeros manuscritos termina con el valor de los valores, «ser sin límites, la única gran Vida»—. Tales son los valores positivos que habitan lo que Shelley llamaba «el espíritu de la época» en el «nuevo nacimiento» que él reconocía en la literatura del pasado inmediato[82], y definen la dimensión moral de lo que tiene los mejores fundamentos históricos para llamarse la tradición romántica inglesa. Si tal afirmación le suena a un oído contemporáneo como cosa engañosa o caduca, tal vez eso sea indicio de su pertinencia para una época cuya decadencia y desaliento son más profundos que los que conocieron Shelley y Wordsworth.

---

* Of Truth, of Grandeur, Beauty, Love, and Hope,
And melancholy Fear subdued by Faith;
Of blessèd consolations in distress;
Of moral strength, and intellectual Power;
Of joy in widest commonalty spread

NOTAS

[1] Tony Tanner, *The Reign of Wonder: Naivety and Reality in American Literature* (Cambridge, 1965).

[2] Cit. por Henry Nash Smith, *Virgin Land* (New York, 1957), p. 40; véanse también pp. 11, 12, 45, 50-51. Sobre el mito milenarista de América, véase, p. ej., John Leddy Phelan, *The Millennial Kingdom of the Franciscans in the New World* (Berkeley & Los Angeles, 1956); F. I. Carpenter, «The American Myth: Paradise (To Be) Regained», *PMLA*, LXXIV (1959), 599-607; Charles L. Sanford, *The Quest for Paradise; Europe and the American Moral Imagination* (Urbana, 1961); Ernest L. Tuveson, *Redeemer Nation; The Idea of America's Millennial Role* (Chicago, 1968). La antigua expectativa sigue siendo recordada en los billetes de un dólar, en ese eco de la «égloga mesiánica» de Virgilio: *Novus ordo Seclorum.*

[3] Véase R. W. B. Lewis, *The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century* (Chicago, 1955).

[4] R. W. Emerson, *The Complete Works* («Centenary Edition»; Cambridge, Mass., 1903), I, 70-71.

[5] *Ibid.*, I, 8-9; III, 285; I, 74; III, 17; I, 110-111.

[6] Emerson, *Journals,* 21 de junio de 1838, en *Selections from Ralph Waldo Emerson,* ed. de Stephen Whicher (Boston, 1957), p. 90.

[7] *The Writings of Henry David Thoreau* (20 vols., Boston, 1906), VII, 247-248; VIII, 306-307; XIV, 43-44.

[8] Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne, Oeuvres complètes,* ed. Y.-G. Le Dantec & Claude Pichois (Pléiade, 1963), pp. 1158-1160.

[9] *Le Spleen de Paris,* XLVIII, *ibid.*, pp. 303-304.

[10] Rimbaud, *Oeuvres complètes,* ed. de Roland de Renéville & Jules Mouquet (Pléiade, 1963), pp. 272-273.

[11] Baudelaire, *Le poème du haschisch, Oeuvres complètes,* pp. 366, 372.

[12] *Ibid.,* pp. 349, 384, 386.

[13] Sobre las sectas libertinas entre los gnósticos, véase Eugène de Faye, *Gnostiques et gnosticisme* (Paris, 1913), pp. 391-406, y Herbert Liboron, *Die Karpokratianische Gnosis* (Leipzig, 1938). Sobre los Libertinos Espirituales en Europa y en Inglaterra, véase Norman Cohn, *The Pursuit of the Millennium,* pp. 149-194, 315-372; y sobre movimientos paralelos en el mesianismo judío tardío, Gershom G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism,* pp. 287-324.

[14] Rimbaud, cartas a Georges Izambard, 13 de mayo de 1871, y a Paul Demeny, 15 de mayo de 1871; *Oeuvres complètes,* pp. 268, 270-271.

[15] Véase Marcel Raymond, *From Baudelaire to Surrealism* (New York, 1950).

[16] Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (London, 1967), p. 47.

[17] Henry James, *The House of Fiction,* ed. de Leon Edel (London, 1957), pp. 31-32; Joseph Conrad, Prefacio a *The Nigger of the Narcissus* (Edinburgh & London, 1925), p. xii; Virginia Woolf, «Moments of Vision», *Times Literary Supplement,* 23 de mayo de 1918, p. 243, y *To the Lighthouse* (London, 1930), p. 249; Thomas Wolfe, *Of Time and the River* (New York, 1935), p. 551; William Faulkner, «All the Dead Pilots», en *Collected Stories* (New York, 1950), p. 531. Estos pasajes están citados en el estudio de Morris Beja *Evanescent Moments: The Epiphany in the Modern Novel* (tesis doctoral, Cornell University, 1963).

[18] *God's Grandeur, Pied Beauty.*

[19] A E. H. Coleridge, 22 de enero de 1866; *Further Letters of Gerard Manley Hopkins,* ed. de C. C. Abbott (London, 1938), p. 9.

[20] T. S. Eliot, *Four Quartets,* en *The Complete Poems and Plays* (New York, 1952), p. 129.

[21] A Stanislaus Joyce, 2 o 3 de mayo [?] de 1905 y 11 de junio de 1905; *Letters of James Joyce*, ed. de Richard Ellman (New York, 1966), pp. 90, 91.

[22] Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, I. Q. 84, art. 7.3.

[23] *Stephen Hero*, ed. de Theodore Spencer (New York, 1944), pp. 211-213. Sobre el concepto y uso de las epifanías en Joyce, véase Robert Scholes, «Joyce and the Epiphany», *Sewanee Review*, LXII (1964).

[24] Citado del Diario de Joyce por Richard Ellman, *James Joyce* (New York, 1959), p. 169; Joyce hace un paralelismo entre esta transvaloración de lo trivial y el misterio cristiano de la Eucaristía.

[25] *A Portrait of the Artist as a Young Man*, en *The Portable James Joyce*, ed. de Harry Levin (New York, 1947), pp. 431-433. El grano de tiempo culminante en Joyce se parece al Momento de Wordsworth que implica a una persona o cosa solitario, cuando, tal como él lo comenta en *The Prelude*, las circunstancias presentes retroceden para servir «como solemne transfondo o relieve / de formas y objetos individuales» (ed. 1850; VII, 622-623). De modo semejante, Joyce describe la etapa preliminar de la epifanía (a la que aplica el término de Santo Tomás, *integritas*) como «la actuación de nuestro... espíritu cuando se confronta a un objeto» en el que «divide el universo entero en dos partes, el objeto y el vacío que no es el objeto» (*Stephen Hero*, p. 212).

[26] *Credences of Summer, Notes toward a Supreme Fiction, Martial Cadenza*, en *The Collected Poems of Wallace Stevens* (New York, 1961), pp. 373, 397-398, 386, 237-238. En palabras del propio Stevens en *Notes toward a Supreme Fiction*, pp. 398-399, [in such an] «irrational moment... / These are not things transformed. / Yet we are shaken by them as if they were» [en semejante momento irracional... / No son éstas cosas transformadas. / Pero nos conmueven como si lo fueran].

[27] Sylvia Plath, en *The Colossus* (London, 1960), pp. 42-43. Eugène Ionesco, dramaturgo de lo absurdo, describe también su experiencia de los Momentos seculares de gracia:

> Cuando me despierto en una mañana de gracia de mi sueño nocturno así como del sueño mental de la rutina, y me doy cuenta de pronto de mi existencia y de la presencia universal, de modo que todo me parece extraño y al mismo tiempo familiar, cuando el asombro de ser me invade —esos sentimientos, esa intuición pertenecen a todos los hombres en todos los tiempos.

Citado por Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (Anchor Books, 1961), p. 137.

[28] Gregory Corso, *Selected Poems* (London, 1962), p. 17.

[29] Allen Ginsberg, *Howl and Other Poems* (San Francisco, 1956), pp. 9-11, 18.

[30] *Ages and Ages Returning*, vv. 4-5 Whitman había dado también expresión poética a la tardía reviviscencia del milenarismo norteamericano, el destino manifiesto del imperialismo norteamericano para regenerar el viejo mundo y las antiguas razas del hombre:

> I chant the new empire grander than any before, as in a vision it comes to me,
> I chant America the mistress, I chant a greater supremacy...
> Commerce opening, the sleep of ages having done its work, races reborn, refresh'd
> ...the old, the Asiatic renew'd as it must be.

[Canto al nuevo imperio más grande que cualquiera anterior, tal como en una visión viene a mí, / Canto a América el ama, canto una más grande supremacía... / El comercio abriéndose, el sueño de las edades que han hecho su tarea, las razas vueltas a nacer, refrescadas / ...lo viejo, lo asiático renovado como debe ser.] *(A Broadway Pageant.)*

[31] *Clarel*, en *The Works of Herman Melville* (London, 1924) XV, 250.

[32] *Howl and Other Poems*, «Dedication».

[33] Jack Kerouac, *The Dharma Bums* (New York, 1958), pp. 243-244.

[34] He comentado algunos aspectos de este punto en «Coleridge, Baudelaire, and Modernist Poetics», *Immanente Ästhetik, Ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne*, ed. de W. Iser (München, 1966).

[35] *Shelley's Prose,* ed. de D. L. Clark, pp. 240, 295; véase también p. 297.

[36] Coleridge, «On Poesy or Art», en *Biographia Literaria,* ed. de Shawcross, II, 254; Wordsworth, Prefacio a *Lyrical Ballads, Literary Criticism,* ed. de Zall, p. 52.

[37] Keats, *Second Sonnet to Hayden* (1816); *Sleep and Poetry* (1816), vv. 101-125; *The Fall of Hyperion* (1819), I, 141-149, 189-201.

[38] Raymond Williams, *Culture and Society, 1780-1850* (New York, 1960), pp.. 36, 31.

[39] *The Prelude,* XI, 969-970.

[40] *Friedrich Schlegel's philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806,* ed. de C. J. H. Windischmann (Bonn, 1846), I, 111-112.

[41] Hegel, *Einleitung: System und Geschichte der Philosophie,* ed. de Hoffmeister, pp. 32-33.

[42] *Philosophie des Rechts,* ed. de Hoffmeister (4.ª ed., Hamburg, 1955), p. 17.

[43] *Home at Grasmere,* vv. 401-403.

[44] Prefacio a *Lyrical Ballads, Literary Criticism,* ed. de Zall, pp. 48-49.

[45] *Ibid.,* p. 51 (un pasaje añadido en 1802). Lionel Trilling observa que la declaración de Wordsworth «es audaz hasta el punto de ser escandalosa, pues hace eco y contradice a la sentencia de San Pablo que nos dice que "vivimos y nos movemos y tenemos nuestro ser" en Dios (Actos, 17:28)». *Beyond Culture* (New York, 1965), p. 58.

[46] Prefacio a *Die Braut von Messina, Sämtliche Werke,* ed. de Güntter & Witkowski, XX, 252. El pasaje hace pensar en la afirmación de Coleridge de que «el poeta, descrito en perfección *ideal,* pone en actividad el alma entera del hombre», *Biographia Literaria,* II, 12.

[47] «Essay on Life», *Shelley's Prose,* ed. de D. L. Clark, p. 172.

[48] *A Defence of Poetry, ibid.,* pp. 286-287, 292, 294-295.

[49] *The Eolian Harp,* vv. 26-31 (añadidos en la ed. de 1817); *The Friend* (ed. de Rooke), I, 520. En su *Hymn before Sunrise,* Coleridge describe el Mont Blanc «blending with my Thought, / Yea, with my Life and Life's own secret joy» [fundiéndose con mi Pensamiento, / Sí, con mi Vida y la secreta alegría de la propia Vida]. Véase también *Collected Letters,* ed. de Griggs, I, 397-398.

[50] Blake, *Poetry and Prose,* ed. de Erdman & Bloom, pp. 53, 59; véanse también pp. 44, 50.

[51] *The Prelude,* VIII, 627-631; II, 418-434. En cuanto al persistente complejo, en Wordsworth, de la vida, la alegría y la unión de la persona y la naturaleza, véase también I, 580-585; XIII, 253-263. Hölderlin utiliza la frase «das Lebenslied der Welt» en *Hiperión, Sämtliche Werke,* III, 157.

[52] Hölderlin, «Sokrates und Alcibiades», *Sämtliche Werke,* I, i, 260.

[53] *Hyperion, ibid.,* III, 49-51.

[54] *Stuttgart,* vv. 16, 59, 67-68, en *Sämtliche Werke,* I, i, 86-88; *Wie wenn am Feiertage,* vv. 23-27, 35-36, *ibid.,* II, i, 118-119.

[55] Se encontrará una exposición del *topos* de la primavera en la poesía amorosa clásica y medieval en James J. Wilhelm, *The Cruelest Month* (New Haven & London, 1965).

[56] Hölderlin, *Der Wanderer,* v. 35, *Sämtliche Werke,* II, i, 81.

[57] *Hyperion, ibid.,* III, 157-160.

[58] *The Four Zoas,* 132, 23-36; 138, 25; 139, 1-3. Véase también la encantadora *reverdie* en el *Milton* de Blake, Libro II, 31, 28-45; hasta las lamentaciones en la tierra de Beulah, cuando llegan a los sentidos del hombre en este mundo de generación, se captan como la dulce canción y la ordenada danza de la vida en la alegre primavera.

[59] Nota sobre *Hellas, The Complete Poetical Works,* pp. 479-480.

[60] Harold Bloom, *The Visionary Company,* p. xv.

[61] *Shelley's «The Triumph of Life»,* ed. de Donald H. Reiman (Urbana, Illinois, 1965), vv. 1-18.

[62] *Über das Erhabene, Sämtliche Werke,* ed. de Güntter & Witkowski, XVII, 632.

[63] Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte,* ed. de Lasson, II, 938; *Die Vernunft in der Geschichte,* ed. de Hoffmeister, pp. 79-80; *Phänomenologie des Geistes,* ed. de Hoffmeister, p. 564.

[64] A. C. Bradley, «Wordsworth», *Oxford Lectures on Poetry* (London, 1950), p. 125. Sobre el agudo sentido de Shelley respecto de las propensiones al mal de la naturaleza humana, véase C. S. Lewis, «Shelley, Dryden and Mr. Eliot», en *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*, ed. de M. H. Abrams (New York, 1960), pp. 255-258.

[65] *Speculations* (London, 1936), pp. 8-9, 53-55, 92-93.

[66] David Ferry, *The Limits of Morality* (Middletown, Conn., 1959), pp. 52, 4, 32, 53, 173.

[67] Edward E. Bostetter, *The Romantic Ventriloquists* (Seattle, 1963), pp. 33, 235, 236-237, 218.

[68] A Humphry Davy, 2 de diciembre de 1800; *Collected Letters*, I, 649.

[69] A Maria Gisborne, 13 o 15 de octubre de 1819, *The Letters of P. B. Shelley*, ed. de F. L. Jones (2 vols., Oxford, 1964) II, 125. Tres años antes Shelley, después de referirse a la Revolución francesa, había citado también la afirmación de Coleridge de que «la Esperanza es un deber de lo más horrible»; *ibid.*, I, 504. Véase también el soneto de Wordsworth (*Poetical Works*, III, 140) escrito en 1811 con referencia al levantamiento español contra Napoleón: cantando a la libertad, el poeta

> did not shrink from hope
> In the worst moment of these evil days;
> From hope, the paramount *duty* that Heaven lays,
> For its own honour, on man's suffering heart.

[no se encogió ante la esperanza / en el peor momento de aquellos días perversos; / Ante la esperanza, el *deber* supremo que el Cielo impone, / Para su propio honor, en el sufriente corazón del hombre.]

[70] El soneto de Hopkins *No worst, there is none;* y el Prospecto de Wordsworth, del Ms. B de Dove Cottage. Coleridge sabía también lo que era confrontarse a *le Néant* —lo que él llamaba «la Negación positiva», «el mero horror de Nada-de-nada vacío»; véase el poema *Limbo*, en *The Complete Poetical Works*, pp. 429-431.

[71] *The Letters of P. B. Shelley*, I, 504.

[72] *The Prelude*, pp. 198, 200; y véanse las notas, pp. 556-557. De Selincourt, siguiendo a Legouis, sugiere que Wordsworth confundió una visita domiciliaria de las tropas francesas en el momento de su viaje a la Cartuja en 1790 con la ocupación armada que no tuvo lugar hasta 1792.

[73] El relato anterior de Wordsworth de esa misma gira por Francia y Suiza en *Descriptive Sketches* —que escribió en 1791-1792, poco después de terminada la gira y antes del Reino del Terror— subraya la significación de esta revelación. Pues ese relato anterior terminaba con la predicción confiada de que la llama de la Revolución era un fuego apocalíptico purificador del que nacería «otra tierra» que sería una Edad de Oro restaurada. Véase *Poetical Works*, I, 88, vv. 774-791.

[74] Véase más arriba, cap. IV, pp. 212-213.

[75] Matthijs Jolles, *Dichtkunst und Lebenskunst: Studien zum Problem der Sprache und Dichtung bei Friedrich Schiller*. Tuve el privilegio de leer el capítulo del manuscrito de mi difunto colega titulado «Der schwebende Adler». Su libro se está preparando para la publicación póstuma.

[76] A Charles Ollier, 15 de octubre de 1819. En *The Letters of P. B. Shelley*, II, 127.

[77] El *Spaziergang* de Schiller, como *Tintern Abbey* de Wordsworth, es un poema de las colinas. A diferencia del poema de Wordsworth y de otros ejemplos ingleses de la mejor lírica, mantiene sin embargo la fórmula (frecuente en la «poesía topográfica» del siglo XVIII) de un escalamiento sostenido, en el transcurso del cual el panorama cambiante evoca cambios acordes con la meditación que lo acompaña; véase, p. ej., *Grongar Hill* de John Dyer (1726).

[78] A James Gillman, 10 de octubre de 1825, en *The Letters of S. T. Coleridge*, ed. de E. H. Coleridge (2 vols., Boston & New York, 1895), II, 742-743.

[79] En cuanto a las metáforas rectoras del espíritu pasivo y receptivo (respecto de los objetos del mundo exterior) en Locke y otros sensualistas empíricos, en oposición a las metáforas del espíritu activo y proyectivo en Coleridge y sus contemporáneos, véase M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, pp. 57-69.

[80] Por ejemplo, San Pablo había dicho en Efesios 4:8 (cf. Salmos 68:18, y *Paradise Lost*, X, 185-188), «Cuando ascendió a las alturas, dejó cautivo al cautiverio». En el eco de Demogorgon (IV, 556): «Y la Conquista es arrastrada en cautiverio por las profundidades», la inversión de la dirección significa también una inversión de la referencia. Pues «las profundidades» son las honduras de la propia naturaleza del hombre, gracias a cuyas exhortaciones y proyecciones opuestas el hombre se convierte al mismo tiempo en «un déspota y un esclavo» para sí mismo (IV, 549). Y es desde «su horrible trono de paciente poder / En el corazón sabio» (la imagen especular interior del trono ya vacío de Júpiter en «el despotismo de los Cielos») desde donde «el Amor... salta / Y despliega sobre el mundo sus alas curativas» (IV, 557-561).

[81] Nota sobre *Peter Bell the Third*, en *The Complete Poetical Works of P. B. Shelley*, p. 362.

[82] *A Defence of Poetry* (1821), *Shelley's Prose*, pp. 296-297; también *ibid.*, pp. 239-240. Cf. William Hazlitt, *The Spirit of the Age* (1825), *The Complete Works*, XI, especialmente pp. 86-87.

APÉNDICE

El «Prospecto» de Wordsworth para «El recluso»*

Wordsworth publicó el programa para su poesía al que dio el nombre de «Prospecto» como conclusión del prefacio a *La excursión* (1814). El texto que sigue es una reproducción exacta de esta versión.

El texto del prefacio y el Prospecto que imprimieron de Selincourt y Darbishire (*The Poetical Works of William Wordsworth,* V, 1-6) corresponde a la versión revisada que Wordsworth incluyó en sus *Poetical Works* de 1849-50. Además de cierto número de cambios en la puntuación y el uso de mayúsculas, aparecen en esta versión dos cambios de sustancia con respecto al Prospecto de 1814: en el verso 25 «Holiest of Men» («el más sagrado de los hombres») se cambia a «In holiest mood» («con el [estado de] ánimo más sagrado»); en el verso 83, «—Come thou prophetic Spirit» («ven tú, Espíritu de profecía») se cambia a «Descend, prophetic Spirit» («desciende, Espíritu de profecía»).

En el prefacio trata Wordsworth de la relación entre su «Poema preparatorio» autobiográfico (esto es, *El preludio*) y la obra maestra que proyecta, *El recluso,* describe el lugar que ocupa *La excursión* como segunda parte de *El recluso* y, finalmente, en el último párrafo en prosa, pasa a presentar el Prospecto de la forma siguiente:

No es intención del autor anunciar solemnemente un sistema. Más le movía seguir un camino distinto y, si lograre transmitir a la mente pensamientos claros, vívidas imágenes y fuertes sentimientos, el lector no hallará dificultoso extraer el sistema por sí solo. Y mientras tanto, el pasaje que sigue, sacado de la conclusión al Libro Primero del Recluso, puede valer como una suerte de *Prospecto* de la traza y abarque del poema entero.

* Traducción literal de Carlos Piera.

"On Man, on Nature, and on Human Life
Musing in Solitude, I oft perceive
Fair trains of imagery before me rise,
Accompanied by feelings of delight
Pure, or with no unpleasing sadness mixed;
And I am conscious of affecting thoughts
And dear remembrances, whose presence soothes
Or elevates the Mind, intent to weigh
The good and evil of our mortal state.
—To these emotions, whencesoe'er they come,
Whether from breath of outward circumstance,
Or from the Soul—an impulse to herself,
I would give utterance in numerous Verse.
—Of Truth, of Grandeur, Beauty, Love, and Hope—
And melancholy Fear subdued by Faith;
Of blessed consolations in distress;
Of moral strength, and intellectual power;
Of joy in widest commonalty spread;
Of the individual Mind that keeps her own
Inviolate retirement, subject there
To Conscience only, and the law supreme
Of that Intelligence which governs all;
I sing:—"fit audience let me find though few!"

So prayed, more gaining than he asked, the Bard,
Holiest of Men.—Urania, I shall need
Thy guidance, or a greater Muse, if such
Descend to earth or dwell in highest heaven!
For I must tread on shadowy ground, must sink
Deep—and, aloft ascending, breathe in worlds
To which the heaven of heavens is but a veil.
All strength—all terror, single or in bands,
That ever was put forth in personal form;
Jehovah—with his thunder, and the choir
Of shouting Angels, and the empyreal thrones,
I pass them, unalarmed. Not Chaos, not
The darkest pit of lowest Erebus,
Nor aught of blinder vacancy—scooped out
By help of dreams, can breed such fear and awe
As fall upon us often when we look
Into our Minds, into the Mind of Man,
My haunt, and the main region of my Song.
—Beauty—a living Presence of the earth,
Surpassing the most fair ideal Forms

Which craft of delicate Spirits hath composed
From earth's materials—waits upon my steps;
Pitches her tents before me as I move,
An hourly neighbour. Paradise, and groves
Elysian, Fortunate Fields—like those of old
Sought in the Atlantic Main, why should they be
A history only of departed things,
Or a mere fiction of what never was?
For the discerning intellect of Man,
When wedded to this goodly universe
In love and holy passion, shall find these
A simple produce of the common day.
—I, long before the blissful hour arrives,
Would chaunt, in lonely peace, the spousal verse
Of this great consummation:—and, by words
Which speak of nothing more than what we are,
Would I arouse the sensual from their sleep
Of Death, and win the vacant and the vain
To noble raptures; while my voice proclaims
How exquisitely the individual Mind
(And the progressive powers perhaps no less
Of the whole species) to the external World
Is fitted:—and how exquisitely, too,
Theme this but little heard of among Men,
The external world is fitted to the Mind;
And the creation (by no lower name
Can it be called) which they with bended might
Accomplish:—this is our high argument.
—Such grateful haunts foregoing, if I oft
Must turn elsewhere—to travel near the tribes
And fellowships of men, and see ill sights
Of madding passions mutually inflamed;
Must hear Humanity in fields and groves
Pipe solitary anguish; or must hang
Brooding above the fierce confederate storm
Of sorrow, barricadoed evermore
Whitin the walls of Cities; may these sounds
Have their authentic comment,—that, even these
Hearing, I be not downcast or forlorn!
—Come thou prophetic Spirit, that inspir'st
The human Soul of universal earth,
Dreaming on things to come; and dost possess
A metropolitan Temple in the hearts
Of mighty Poets; upon me bestow

A gift of genuine insight; that my Song
With star-like virtue in its place may shine;
Shedding benignant influence,—and secure,
Itself, from all malevolent effect
Of those mutations that extend their sway
Throughout the nether sphere!—And if with this
I mix more lowly matter; with the thing
Contemplated, describe the Mind and Man
Contemplating; and who, and what he was,
The transitory Being that beheld
This Vision,—when and where, and how he lived;—
Be not this labour useless. If such theme
May sort with highest objects, then, dread Power,
Whose gracious favour is the primal source
Of all illumination, may my Life
Express the image of a better time,
More wise desires, and simpler manners;—nurse
My Heart in genuine freedom:—all pure thoughts
Be with me;—so shall thy unfailing love
Guide, and support, and cheer me to the end!"

Del Hombre, la Naturaleza y la Vida Humana
cavilando en soledad, noto a menudo
bellas corrientes de imágenes que se alzan ante mí,
acompañadas de sentimientos de deleite
puro o mezclado con no desagradable tristeza;
y advierto pensamientos conmovedores
y recuerdos queridos, cuya presencia calma
o eleva la Mente, dispuesta a ponderar
el bien y el mal de nuestro mortal estado.
A estas emociones, vengan de dondequiera,
del soplo de la circunstancia externa
o del Alma —en impulso de sí misma—,
quisiera dar voz en verso numeroso.
De la Verdad, de la Grandeza, Belleza, Amor y Esperanza,
y el melancólico Temor mitigado por la Fe;
de los benditos consuelos en la aflicción;
de la fuerza moral y el poder del intelecto;
de la alegría difundida entre el mayor número;
de la Mente individual que se atiene
a su inviolado retiro, sujeta allí
tan sólo a la Conciencia, y a la suprema ley
de la Inteligencia que todo lo rige;
canto: «¡Quiera, aunque reducido, que halle yo un público apto!».

Así rogaba, y ganó más de cuanto pedía, el Bardo,
el más Santo de los hombres. —¡Urania, tendré menester
de tu guía, o de mayor Musa, si las tales
descienden a la Tierra o en el más alto cielo moran!
Pues he de hollar tierra de penumbras, de descender
a lo hondo y, ascendiendo a lo alto, alentar en mundos
para los que es un velo el cielo de los cielos.
Toda la fuerza, el terror todo que, en individuos o grupos,
jamás se ha presentado en forma personal;
Jehová, con su trueno, y el coro
de los ángeles que gritan y los tronos empíreos,
todo lo paso sin alarma. Ni el Caos,
ni el más oscuro pozo del inferior Erebo,
no oquedad alguna de vacío más ciego, excavada
con ayuda de sueños, pueden causar temor y pasmo
como el que nos alcanza al mirar
dentro de nuestras Mentes, en la Mente del Hombre,
mi coto, el territorio principal de mi Canto.
La Belleza, presencia viva de la Tierra,
que excede de las Formas ideales más hermosas
compuestas, con terrenos materiales,
por el arte de Espíritus delicados, atiende a mis pasos;
planta sus tiendas ante mí según avanzo,
vecina constante. El Paraíso, y los Campos
Elíseos, las Tierras Afortunadas, como las antaño
buscadas en el Atlántico, ¿por qué han de ser
una historia tan sólo de cosas que se han ido,
o una ficción tan sólo de lo que nunca fue?
Pues el intelecto avizor del Hombre,
si maridado a este buen Universo
en amor y pasión sagrada, hallará en ellos
el sencillo producto del día de diario.
Yo, mucho antes de que llegue esta hora de dicha,
cantaré, en la paz de la soledad, el verso de esponsales
de la gran consumación y, con palabras
que de nada hablan sino de lo que somos,
alzaré a los sensuales de su sueño
de Muerte, y me ganaré al vano y al vacío
para éxtasis nobles; mientras mi voz proclama
cuán exquisitamente la Mente individual
(y quizás no menos los poderes progresivos
de la especie entera) se ajusta al Mundo externo
y cuán exquisitamente también,
tema éste poco oído entre los hombres,

el Mundo externo se ajusta a la Mente;
y la creación (menor nombre
no puede recibir) que con fuerzas fundidas
llevan a cabo: éste es nuestro elevado argumento.
Al dejar estos gratos lugares, si a menudo
me dirijo a otra parte —a viajar junto a las tribus
y compañías de hombres, y veo dolorosas visiones
de pasiones enloquecedoras recíprocamente inflamadas, y he de oír
de la Humanidad, en campos y huertos,
un son de solitaria angustia, o de cernirme
caviloso sobre la fiera tempestad colectiva
del dolor, que se hace fuerte cada vez más
tras los muros de las Ciudades, reciban estos sonidos
la justa réplica —que, aun oyéndolos,
¡no quedaré abatido o desolado!
Ven tú, Espíritu de profecía, que inspiras
al Alma humana de la universal Tierra
sueños de cosas por venir y que posees
un Templo metropolitano en los corazones
de los poderosos Poetas, ¡otórgame
un don de verdadera penetración, que mi Canto
con virtud de estrella brille en este lugar,
arrojando un benigno influjo y se halle a salvo
a su vez de todo efecto malévolo
de esas mutaciones cuyo poder alcanza
a toda la inferior esfera! Y, si con esto
mezclo materia más baja, si, con lo contemplado
describo la Mente y el Hombre
que contemplan y qué y quién era
ese Ser transitorio que presenció
esta Visión —cuándo y dónde y cómo vivía—
no sea vana esta labor. Si tal tema
puede alternar con los más altos objetos, entonces, terrible Poder,
cuyo favor gracioso es fuente primera
de toda iluminación, que mi Vida
exprese la imagen de un tiempo mejor,
deseos más sabios, más sencillos modos, se alimente
mi Corazón de genuina libertad, y estén conmigo
todos los pensamientos puros, y que tu amor constante
me guíe y apoye y conforte hasta el final.

Índice

Págs.

VISOR, LITERATURA Y DEBATE CRÍTICO

1. **Ensayos críticos sobre la literatura europea**
E. R. Curtius

2. **Documentos de cultura, documentos de barbarie**
F. Jameson

3. **Maneras trágicas de matar a una mujer**
N. Loraux

4. **La resistencia a la teoría**
Paul de Man

5. **Después de la nueva crítica**
F. Lentricchia

6. **La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción**
G. Díaz-Migoyo

7. **Crítica práctica**
I. A. Richards

8. **El relato especular**
Lucien Dällenbach

9. **La época de los banquetes**
Roger Shattuck

10. **Teoría hermenéutica y literatura**
José Manuel Cuesta Abad

11. **El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España**
Bridget A. Aldaraca

12. **Interpretación y diferencia**
Alberto Moreiras

13. **El romanticismo: Tradición y revolución**
M. H. Abrams

15. **Teoría de la crítica**
Murray Krieger

VISOR, LINGÜÍSTICA Y CONOCIMIENTO

1. **Curso de Semántica**
J. R. Hurford y B. Heasley

2. **El lenguaje y los problemas del conocimiento**
N. Chomsky

3. **Sobre el poder y la ideología**
N. Chomsky

4. **La lingüística de la escritura**
Culler - Derrida - Fish - jameson...

5. **La fonología en el siglo xx**
S. Anderson

6. **Lenguas del mundo**
J. C. Moreno Cabrera

7. **Panorama de la lingüística moderna I. Teoría lingüística: Fundamentos**
Frederick J. Newmeyer (Comp.)

8. **La semántica de Davidson. Una introducción crítica**
Manuel Hernández Iglesias

9. **Introducción a la lingüística computacional**
Ralph Grishman

10. **Panorama de la lingüística moderna II. Teoría lingüística: Extensiones e implicaciones**
Frederick J. Newmeyer (Comp.)

11. **La estructura silábica y el acento en español. Análisis no lineal**
James W. Harris

12. **Situaciones y actitudes**
Jon Barwise y John Perry

13. **Más allá de la letra**
Israel Scheffler

14. **La adquisición de las lenguas extranjeras**
Juana Muñoz Liceras

15. **Introducción a la neurolingüística y al estudio de los trastornos del lenguaje**
David Caplan

16. **Panorama de la lingüística moderna III. El lenguaje: aspectos psicológicos y biológicos**
Frederick J. Newmeyer (Comp.)

17. **Panorama de la lingüística moderna IV. El lenguaje: contexto socio-cultural**
Frederick J. Newmeyer (Comp.)

LA BALSA DE LA MEDUSA

1 Immanuel Kant
Primera introducción a la «Crítica del Juicio»
2 Konrad Fiedler, *Escritos sobre arte*
3 Valeriano Bozal
Mímesis: las imágenes y las cosas
4 Paul Valéry
Escritos sobre Leonardo da Vinci
5 Felipe Martínez Marzoa
Desconocida raíz común
(Estudio sobre la teoría kantiana de lo bello)
6 F. M. Cornford, *Principium Sapientiae*
7 Aloïs Riegl
El culto moderno a los monumentos
8 Galvano della Volpe, *Historia del gusto*
9 F. Antal
Rafael entre el clasicismo y el manierismo
10 A. von Hildebrand
El problema de la forma en la obra de arte
11 L. Pareyson, *Conversaciones de estética*
12 Francisca Pérez Carreño
Los placeres del parecido - Icono y representación
13 Plinio, *Textos de Historia del Arte*
(edición de Esperanza Torrego)
14 F. M. Cornford, *Platón y Parménides*
15 Edgar de Bruyne
La estética de la Edad Media
16 Folke Nordström
Goya, Saturno y melancolía
17 Carlos Thiebaut, *Cabe Aristóteles*
18 Paul Valéry, *La idea fija*
19 F. Antal, *Estudios sobre Fuseli*
20 R. Assunto
Naturaleza y razón en la estética del setecientos
21 M. Calvesi, *La metafísica esclarecida*
22 Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe
23 K. Kraus, *Escritos*
24 F. Rossenzweig, *El nuevo pensamiento*
25 Charles Baudelaire
Lo cómico y la caricatura
26 Isidoro Reguera, *La lógica kantiana*
27 Edward Timms, *Karl Kraus*

28 M. Cacciari, *El ángel necesario*
29 J. M. González García
La máquina burocrática
(Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka)
30 Nelson Goodman
Maneras de hacer mundos
31 Rainer Warning (ed.)
Estética de la recepción
32 Rosario Assunto
La antigüedad como futuro
33 Remo Bodei
Hölderlin: la filosofía y lo trágico
34 AA. VV.
Estudios sobre la "Crítica del Juicio"
35 C. Thiebaut
Historia del nombrar
36 Javier Arnaldo
Estilo y naturaleza
(La obra de arte en el romanticismo alemán)
37 Joseph Addison
Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator
38 Muchael Baxandall
Giotto y los oradores
39 Paul Valéry
Teoría poética y estética
40 Max Kommerell
Lessing y Aristóteles
41 E. Levinas
Etica e infinito.
42 S. Givone
Desencanto del mundo y pensamiento trágico.
43 F. Martínez Marzoa
Cálculo y ser. Aproximación a Leibniz.
44 P. Cezanne
Correspondencia.
45 E. R. Curtius
El espíritu francés en el siglo XX. I.
46 E. R. Curtius
El espíritu francés en el siglo XX. II.
47 V. Bozal
Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo.
48 R. Musil
Ensayos y conferencias
49 J. A. Ramírez
Arte y Arquitectura en la época del capitalismo
triunfante

50 F. Martínez Marzoa
De Kant a Hölderlin
51 David Frisby
Fragmentos de la modernidad
52 Aloïs Riegl
El arte industrial tardorromano
53 Estrella de Diego
El andrógino sexuado
54 Carl Gustav Carus
Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje
55 J. L. Villacañas
Tragedia y teodicea de la historia
56 Champfleury
Su mirada y la de Baudelaire
57 J. Neubauer
La emancipación de la música
58 Peter Szondi
Poética y filosofía de la historia I

Precisa, exhaustiva e inteligente, la obra fundamental sobre unas formas de imaginación que son todavía las nuestras: tiempo, poesía, religión, saber, historia y verdad vistos por quienes más intensamente vivieron el despertar del mundo secularizado.


ISBN 84-7774-713-X
9 788477 747130